Charakterbilder

aus der

Kunstgeschichte.

Zur Einführung in das Studium derselben

zusammengestellt und herausgegeben

von

A. W. Becker.

Dritte Auflage,

völlig umgearbeitet, vermehrt und verbessert

von

C. Clauß.

Mit Illustrationen.

Leipzig.
Verlag von E. A. Seemann.
1869.

Charakterbilder

aus der

Kunstgeschichte.

Zur Einführung in das Studium derselben

zusammengestellt und herausgegeben

von

A. W. Becker.

Dritte Auflage,

völlig umgearbeitet, vermehrt und verbessert

von

C. Clauss.

Mit Illustrationen.

I. Abtheilung: Das Alterthum.

Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann.

1869.

Inhaltsverzeichniß.

Charakterbilder aus der Kunstgeschichte.

Wo die Menschen am glücklichsten waren, da war auch die Kunst am größten. Das ist das Geheimniß der Kunstgeschichte in wenig Worten.

W. Heinse.

Ursprung der Kunst.

Der Mensch ist ein Wesen, in welchem die Schöpfung, der wir angehören, ihre höchsten Kräfte zusammengefaßt hat, um es frei von sich abzulösen. Sie hat den Menschen als eine kleine Welt sich selbst entgegengesetzt, daß er gleichsam ihr Auge, ihr Spiegel werde; sie hat ihn ausgerüstet mit der Kraft, die Schöpfung zu begreifen; sie hat ihn begabt mit der Freiheit des Willens, ohne die kein rechtes Erkennen, kein Prüfen möglich wäre, so daß er dem, alles Andere beherrschenden, Zwange entrissen ist und sich sogar zur Natur in Gegensatz stellen und ihr zuwider handeln kann; sie hat ihn ferner ausgerüstet mit dem Triebe in menschlicher Weise die Schöpfung zu wiederholen, schöpferisch zu sein, frei zu schaffen.

Es lebt der Mensch auf Erden, vernunftbegabt, erkennend, untersuchend, fähig die Ordnung des Kleinsten und in der Zeit fast Verschwindenden zu erfassen, und in die Weiten der Milchstraßen und Nebelflecken des Himmels dringend, in den Strahlen der Sonne, in den Bahnen der Gestirne, in kreisenden Doppelsternen und wieder in dem für das unbewaffnete Auge vielleicht unsichtbaren Geschöpfe die Gesetze der Natur erkennend, fähig, sich selber zu erforschen und den Gesetzen des Geistes nachzuspüren, der so wunderbar in ihm waltet. Sein Geist hat diese Kraft; er nennt ihn den lebendigen Odem Gottes, den lebendigen Hauch der Gottheit.

Der Mensch ist frei. Kein strenger Zwang beherrscht ihn, wie er die unorganische Natur unbedingt fesselt. Auch kein Instinkt bändigt und leitet ihn in der Art, wie er es beim Thiere wahrnimmt. Wohl steht noch sein thierisches Theil in dessen Bann, aber darüber waltet die Vernunft. Sie muß prüfen, wählen. Wo es Wahl gilt, da ist ein Besseres, ein Schlechteres. Recht und Unrecht ist überall zu erkennen und zu scheiden. Dem Guten ist zu folgen. Durch Zwiespalt und Kampf muß sich der Mensch emporringen; wo er seiner besseren Stimme nicht folgt, zerfällt er in sich und hat das Gefühl der Sünde. So hat er seinen hohen Standpunkt zu verdienen und zu erkämpfen. So erhaben über andere Geschöpfe er dasteht, so schwierig ist auch, mit diesen verglichen, seine Stellung.

Sucht der Menschengeist im Erkennen nach dem Ruhepunkte, nach dem, die Mannigfaltigkeit entwirrenden, einheitlichen Gesetze, sucht er bei seinem Handeln nach dem Guten, um sein geistiges Wesen beruhigt zu wissen, so sucht er in der Welt der Erscheinungen nach der Form, welche die wahre, ihn harmonisch befriedigende Ordnung und Gesetzmäßigkeit zeigt. In ihr findet er ästhetisch den Ruhepunkt in der durcheinanderwogenden, überwältigenden Mannigfaltigkeit. Diese Form ist die Schönheit.

Die Darstellung des Schönen in freiem Schaffen erstrebt die Kunst. Ihr Ziel ist Harmonie. Ihr Weg dahin ist Suchen, Mühen, ein Weg, wie der nach dem Wahren und Guten, schwierig, einem ewig höher erscheinenden Ziele entgegenführend, aber bei allem Ringen beglückend, ja nothwendig, um der vollen Würde der Menschheit sich zu erfreuen.

Durch die ästhetische Urtheilskraft, d. i. nach den uns angeborenen Gesetzen unseres Empfindungslebens prüfen und erkennen wir das Schöne. Wir finden dasselbe entweder im Stoffe versteckt und der Künstler hat die Schönheit erst daraus zu befreien, — wie z. B. der Architekt, die unorganische Natur nach den zu Grunde liegenden Gesetzen des Stoffes gemäß dem menschlichen Schönheitsgefühl bearbeitend, herrliche Bauwerke schafft, bei denen kein Vorbild vor seinen Augen stand, — oder der Künstler findet das Schöne vor und ahmt es in schöner Weise nach oder er schafft durch die Thätigkeit der Phantasie Schönheitsgebilde, in denen wohl, wie überall in der Kunst, die ästhetische Urtheilskraft Maaß und Ziel steckt, worin aber der aus der realen Welt überkommene Stoff in einer Weise verarbeitet ist, daß wir ihn kaum oder gar nicht erkennen und die Idee sich gleichsam einen völlig neuen, ganz idealen Körper geschaffen zu haben scheint. Die Kunst bringt das verborgene Schöne zur Erscheinung, sie ahmt das Gegebene nach oder sie schafft es frei, so könnte man, von der größeren oder geringeren Verquickung dieser drei Thätigkeiten absehend, in großen Zügen ihre Thätigkeit unterscheiden. Wie zur Entdeckung des Schönen erforderlich ist, den Stoff zu durchdringen und in die eigenen Tiefen hinabzusteigen, um den wahren und den zufälligen Geschmack zu unterscheiden, so ist auch das Ergreifen der gegebenen Schönheit nichts bloß Aeußerliches, nur auf der Oberfläche der Dinge sich Bewegendes. Immer muß, wer nach der Schönheit strebt, in das Wesen des Gegenstandes sich versenken, zumeist der, welcher das Schöne zu gestalten sucht. Der Geist ist der Schaffer. Er versetzt sich in das Object. Er durchdringt es bis zum innersten Kerne, aus diesem heraus sich wieder durch alle Formen ergießend und sie erfüllend. Dies Object kann ein einzelnes sein, aber auch hier schon muß er aus der Vielheit der Gattung das Allen Gemeinsame heraussuchen und ausscheiden, um die Norm für das Einzelne zu gewinnen, und muß das Ganze wie das Einzelne erkennen. Nicht die Maske, nicht die Schaale der Erscheinungen ist es, die zu erfassen sein Ziel bildet, sondern das ewig quellende Leben, wie es in den Erscheinungen begrenzt ist und gegenständlich, wahrnehmbar wird. — So weit, wie die Welt der Erschei-

nungen, ist das Reich der Kunst. Von der ersten Befriedigung des Schönheitssinnes, von der ersten Freude an der Gesetzmäßigkeit des Stoffes oder dem unbekümmerten Spiel der Phantasie steigt sie hinauf zu den Höhen, wo sie, mit dem Geiste die reale Welt durchdringend, durch den Geschmack das Wichtige vom Unwichtigen sondernd, durch die Phantasie das Ganze zusammenfassend und ihm Leben verleihend, eine Summe von Erscheinungen, einen Weltabschnitt ergreift, wo sie Menschen- oder Völkerleben oder das Ideenreich der Menschen künstlerisch erfaßt und gestaltet, die Räthsel entschleiernd, die für den gewöhnlichen Blick darin walten, und die Ordnungen, die Harmonien zeigend, die dem anscheinenden Chaos zu Grunde liegen und es durchfluthen.

Freilich der Weg ist lang, den die Menschheit zurückzulegen hat, ehe ein Shakespeare auf den Gipfel kommt, von dessen Höhe er einen solchen Blick gewinnt. Wir sind Geschöpfe der zeitlichen Entwickelung; erst viele Menschengeschlechter geben Stufen, auf welchen andere sich höher erheben. Jahrtausende sind vergangen, ehe der Mensch Ideale erschaffen, darin er mit seligem, reinem Entzücken die Schönheit verkörpert sah, und ehe er die Welt der Erscheinungen bewältigte, wie ein Homer, Aeschylus, Sophokles, Shakespeare.

Gering sind die Anfänge. Wie schon Thiere an Bewegung, dann an ihren Stimmen wohl sich erfreuen, wie manche das Glänzende lieben, wie sie sich Schlupfwinkel suchen und erbauen, so der Mensch. Glänzendes, Farbiges, Glitzerndes erfreut ihn; wie der Rabe den goldenen Ring in sein Nest, so trägt er es in seine Hütte. Aber ein unstätes Leben läßt ihn hierhin und dorthin schweifen; so nimmt er seinen Schmuck mit sich; mit Federn, Muscheln, Perlen, mit glänzendem Metall, wie mit Farben schmückt er sich, dann die ihn stets begleitenden Waffen; oder er heftet sein Entzücken an das Bastkleid oder das Fell, womit er seine Blößen deckt. Die Andenken seiner Siege über die gefährlichen Feinde in der Thierwelt oder über den erschlagenen Feind kommen hinzu. Kraft und List ist seine höchste Tugend. Die Hauer des Ebers, die Krallen des Bären, die Haarbüschel der Erschlagenen, der Schwanz des Fuchses und die Federn der flüchtigsten Vögel müssen sie verkünden. Leidenschaft der Liebe oder des Hasses begleitet ihn und befeuert sein Thun, seine Gedanken und ihren Ausdruck. Die Poesie ward aus ihr mit der ersten Sehnsucht der Liebe geboren. Die Glut des Herzens läßt die poetische Sprache so natürlich zum Gesang anschwellen, wie den Singvogel seine Stimme zu erheben die Natur treibt. Schallender Klang, das Klappen der Hände, das Gedröhn des Schildes, das Schrillen der Pfeife begleitet früh die wilde oder fröhliche Aufregung, die dann die laute Pauke und die Flöte und Lyra findet, während das Hüpfen der Jugend zum Reigen und der wilde Triumphsprung über den erschlagenen Feind mit dem Jauchzen und dem Schwenken der Waffen zum Kriegstanze wird. — Vielleicht ist dann schon die feste Wohnung gewählt und Baumstamm und Stein sorgsamer bearbeitet. Was ihm gefällt und tragbar ist, schleppt er hieher; aber sei es, daß es unmöglich war, dasselbe zu

gewinnen, oder daß er unstät wandert, Vieles steht vor seinen Blicken, das er nicht mit sich führen kann, um sich daran zu erfreuen. Doch seine Phantasie ist kräftig, sobald sie einen Anknüpfungspunkt hat; ein einziges Zeichen, daran sie sich halten kann, und der Gegenstand, an den es erinnert, scheint ihm lebendig gegenwärtig. Das Kind sieht den Reiter auf dem Rosse, die Beine umschenkeln den Rücken desselben; da überschreitet es eine Gerte und die Gerte ist nun Roß. Seine jugendfrische Phantasie hat genug Anhaltspunkte, um aus dem Unscheinbarsten sich das Lebendige vorzuzaubern. Wohl mag es dabei nachahmen. Eine Kreisform mit zwei Strichen darunter nnd zwei Strichen seitwärts, die sich in mehrere kleinere Striche verzweigen, ist ihm ein Mensch; da ist Kopf, sind Beine, Arme, Hände; damit hat es Alles gesagt; es hat copirt; denn Sprechen und Essen und Gehen und Fassen und Schlagen sind ja deutlich ausgedrückt. Aber ein solcher Aufwand von Nachahmung ist ihm gar nicht nöthig. Es hat von einem König und einer Prinzessin gehört und nun ist ihm ein glänzender Stein König und eine Glasperle wird die allerschönste Königin. Da liegt ein schwarzer Kiesel und das ist der böse Zauberer und dort findet es eine zerbrochene Nadel und das ist die garstige Hexe, welche die gute Prinzessin tödten will. Wie das Kind, so kindliche Völker. — Wie der Mensch das Stampfen des Jubels durch den ihm angeborenen Tact zum Rhythmus des Tanzes führt, wie er das Jauchzen anschwellen und abtönen läßt und bald auch die freiste schaffende Kraft der Phantasie, die Dichtung in Maaße bringt, vielleicht zumeist dem Klange des Instrumentes folgend, mit dem er das Wort zu begleiten gelernt hat, so nun hat sein Auge schnell die Regelmäßigkeit prüfen gelernt, die Symmetrie erschaut, Verhältnisse entdeckt, sich an dem bunten Spiel bewegter Linien erfreut und die Hand hat gelernt, auszuführen, was das Auge schaut; so hat er überhaupt die Formen mehr und mehr begriffen, hat gesehen, was fehlt, wenn er ein Abbild geschaffen hat und hat ergänzt, mehr und mehr dem Vorbild sich nähernd. Im Schmuck, in Geräthen, dann bauend und nachbildend, hat er ebenso wie singend, dichtend, musicirend, tanzend dem ihm angeborenen Trieb zum Schönen Ausdruck zu geben verstanden.

Und mit Vorliebe hat sich seine Thätigkeit gerade auf die Erscheinung gewandt. Denn noch ist es ihm schwer, abstracte Begriffe festzuhalten. Er lebt noch in Anschauungen; eifrig sucht er dem Gedanken eine äußere Gestalt, eine Form zu geben, daß er ihn behalte.

Wo ihn die Natur zur festen Siedelung führt und er mehr und mehr zum Bauen eines Wohnortes hingedrängt wird, da wird er gern mit wahrer Leidenschaft sich auf die unorganische Natur stürzen, um an dieser seine Kenntnisse und seine Kraft auszulassen. Denn sie vermag er sehr schnell in ihren Hauptgesetzen zu erfassen; mit ihr kann er sicher hantieren; da kann er messend seinem inneren Trieb nach Ordnung genügen. Die statischen und mathematischen Principien hat er gefunden. Er weiß, wann ein Körper fällt, wann er steht; er sieht, wie er ihn stützen kann; er findet die Richtschnur — Pythagoras kann bei Entdeckung

seines Satzes kein höheres Entzücken gefühlt haben, als der Mensch, der zuerst das Lineal anlegte und durch Drehung den Kreis entstehen sah! Wir finden jetzt andere Gesetze und verweilen in ihrer Ausübung mit Leidenschaft; so vermögen wir es kaum zu ahnen, welcher Stolz die Herzen der Menschen geschwellt hat, als sie den behauenen Stein auf den behauenen Stein setzten, daß er nicht fallen konnte und Alles mathematische Ordnung zeigte. Meint man, daß sonst Pyramiden gebaut wären? Könnten sie uns sonst so ergreifen, wenn nicht in ihnen Denkmäler des Geistes ständen, der die Natur zu ordnen gelernt hat?

So ergriff er die Körperwelt; aber auch der Ton hat das Ohr des Menschen empfindlich getroffen. Zwei Töne schrillten durch einander und sie thaten weh. Zwei andere klangen und das war eine wunderbare Vereinigung; der Mensch konnte nicht genug lauschen. Da suchte er sie wieder; da horchte er, da klang die Saite fein, wenn sie kurz und dünn war, dumpf und tief, wenn lang und stark. Da griff er sie, wie er die Töne hervorlocken wollte und er stimmte das Instrument nach dem Verlangen seines Ohres. Melodie und Harmonie fand er — Melodie und Harmonie, die wunderbaren Klänge, die selbst dem Hades den Schatten zurückzufordern stark genug geglaubt wurden, mit denen Orpheus die wilden Thiere zähmte und die Felsen bewegte, daß sie sich aufschichteten nach seinem Willen.

Aber rastlos drang der Mensch tiefer. Als der Bau des Unorganischen ihm leicht geworden, da begann er, immer noch im festen Anschluß an das greifbare Material, das Organische zu betrachten. Er staunte nicht mehr über den Schmuck, den er sich geschaffen und mit dem er sich und seine Wohnung schmückte, über die groben Blöcke, die er zugehauen, über die Massen, die er auf einander gethürmt, sondern die eigene Gestalt und das Thier, was er bis dahin nur benutzt, sah er mit Erstaunen. Sich selbst zumeist. Dort war der Baumstamm, lag der Thon, lag der Stein, den er schon zu bearbeiten gelernt. Bald waren ihm die groben Formen des Leibes geläufig nachzubilden. Aber auch das feine Spiel der Linien entging ihm dann nicht mehr. Nun bildete er Thiere und Menschen, das Einzelwesen erfassend und nachschaffend, so daß es verkörpert vor ihm stand. Die Freiheit der Form war gewonnen. Aber noch fehlte ihm die reiche Mannigfaltigkeit der Erscheinungen, wie sie seinen Blicken sich farbig und im bunten Nebeneinander zeigen. Wohl hatte er schon versucht, auch sie zu fassen; aber der Stoff, den er noch nicht gewagt hatte zu verlassen, hatte ihn gebunden. Jetzt that er auch diesen Schritt. Malend bezwang er auch den Schein, die ganze Schöpfung so für die Kunst ergreifend, bis er Wald und Feld, Gebirge und Meere zu bannen wußte. Diese Stufe der Kunst ward erst vor Kurzem, vor wenigen Jahrhunderten von der Menschheit erklommen.

Der Künstlertrieb hatte indeß nicht gefeiert, der die Dichtung noch unter den Zelten, in Höhlen und Hütten gelehrt. Je weiter dem Menschen die Welt sich aufthat, desto feuriger strömten die Worte des Dichters, Erscheinungen besingend und tiefen Gefühlen der bewegten Seele Ausdruck verleihend. Die Lyrik,

das Epos entzückten; das Drama ward geschaffen. Ueber die Erscheinungsfreude hinaus hat sich bald der Geist forschend den tiefer liegenden Gesetzen zugewandt, die er nur mit dem Verstande erfassen konnte.

Aber nicht blos als todten Stoff hat der Mensch die Natur ergriffen, um daraus das Schöne erstehen zu lassen; die lebendige hat er erfaßt; eindringend in ihre Ordnung wehrt er dem Zufall und feindlichen Gewalten, ihren Gestaltungen Schaden zuzufügen; das zu Dürftige nährt er, dem zu Ueppigen wehrt er; dann auch in stäter Bildung durch wohlgeleitete Zucht die Bildungen verschönend. So pflegt er die lebendige Pflanze und erfreut sich ihrer in Anpflanzungen, die er, noch umgeben von übermächtiger Willkür der Natur, gerne durch mathematische Ordnung hervorhebt. Er baut sich den Garten, nicht blos zum Nutzen, sondern auch zum Schmucke; dann aber wählt er und bildet auch das Thier aus, das er sich zum Genossen und Diener gemacht hat. Und nicht vergißt er sich selbst. Nicht zum Kampfe allein, auch der Schönheit, des edlen Anstandes wegen, lernt er seinen Körper pflegen und üben und durch das richtige Maaß von Arbeit und Ruhe, von beschwerlicher Kraftanstrengung und leichtem Spiel die Formen gewinnen, die ihm schön dünken. Nur durch Weisheit und sittliche Kraft und Tugend kann das Menschengeschlecht eine solche Stufe der Schönheit gewinnen. Sie wird weder von der Thorheit gefunden, noch durch Müßigkeit errungen. Volle Schönheit verkündet Harmonie der menschlichen Kräfte.

Den Inbegriff aller höheren Erkenntniß und seiner Vermuthungen, die höchste Einheit, die er im Wirken der Kräfte zu gewahren vermag, faßt der Mensch in den Begriff der Gottheit. Die Erkenntniß des Schönen, wie des Wahren und des Guten vereinigt sich ihm als etwas Göttliches. Will er dieses verehren, so giebt es für ihn im Gebiet der sinnlichen Welt nichts Höheres, als die gefundene Ordnung des Schönen. So gehen ihm Kunst und Religion in einander über, wie ihm auf diesen Stufen auch die Wahrheit nichts Anderes ist, als Religion, die er durch Phantasie zurundet und harmonisch zu machen sucht.

Späteren Zeiten zerreißt freilich diese harmonische Verknüpfung des Schönen, Guten und Wahren, und weit laufen wohl die Wege auseinander, ehe sie sich einander wieder nähern. Aber die echte Kunst sucht in dem Reiche der Erscheinungen dasselbe, wonach Philosophie und Ethik trachten. Sie ist deren gleichgeborene Schwester.

(Carl Lemcke.)

I. Die Kunst des Orients.

Einleitung.

Die frühesten Denkmäler, welche die Kunstgeschichte registrirt, sind die Opferstätten und Steinaltäre, welche das erwachende Gottesbewußtsein errichtet, sind die Hügel, welche die Heldenverehrung über Gräbern aufgethürmt hat. Bei allen Völkern äußern sich diese ersten monumentalen Bestrebungen in gleicher Weise. In diesen ersten Lebensregungen der Kunst treten bereits die Anfänge structiver Gliederung, die Trennung und Verbindung von Last und Stütze, Wand und Dach, theils in übergelegten Steinbalken bei den Umfriedigungen oder Umkreisungen, theils in Platten über Stützen ruhend bei den Altären, theils in wirklicher Zusammenschließung zu Steingemächern oder eigentlichen Tempelheiligthümern hervor. Die Baukunst ist somit zunächst die Kunstform, in welche sich der elementare Urgeist der Völker ergießt. Vergeistigung und Verklärung der unorganischen Natur ist das Ziel der Baukunst. Letztere ergreift die anorganische Masse, wie sie in der Ausdehnung und Schwere sich darstellt; ihr einfachstes allgemeinstes Gesetz wird für sich klar hervorgehoben um eine ähnliche allgemeine Grundstimmung des Gemüths, eine gemeinsame Anschauung des ganzen Volks in bestimmbarem Verhältniß der zu einem Ganzen verbundenen Linien auszusprechen. Dem elementaren Urgeist der Völker, in dem alle Bildung unentwickelt eingehüllt ist, schwebt dieses Ziel nur dunkel vor, und traumartig sucht er in dem Aufwühlen der Erde, in dem Aufthürmen der Massen, in einem noch ganz naturartigen Thun den geheimnißvollen Trieb nach der Kunst zu befriedigen, ohne die Vermittelung zwischen inneren Schönheitsgesetzen und dem starren, schwer zu behandelnden Material zu finden. Mit fortschreitender Kultur wird das Schaffen ein geistig Bewußteres, wodurch erst die Völker als solche in die Kunstgeschichte eintreten. Da, wo die gemeinsame Völkerwiege stand, im Orient, vernimmt die Geschichte auch das erste Stammeln der Kunstsprache. Geistiges und Sinnliches beginnt sich hier zu trennen; zwar ist zunächst diese Trennung noch eine unreine; unklar mischt sich auch die Architektur noch mit anderen Kunstformen, namentlich der Plastik; doch spricht sich bestimmt bereits in der Formenwelt die Besonderheit des jedesmaligen Volksgeistes aus.

Nach dem gegenwärtigen Stand der Forschung sind die Aegypter das älteste Culturvolk. Die Stadt- und Canalbauten des Königs Menes um 3000 vor unserer Zeitrechnung, die Errichtung der großen Pyramiden um 2000 v. Chr. sind Zeugniß dafür. Von König Ramses II. an, mit dessen Regierung 1473 v. Chr.

die Blüthezeit des Reichs anbrach, bis zur Occupation desselben durch die Perser 525 v. Chr. bekundet sich das künstlerische Streben der Aegypter in einer langen Reihe großartiger Monumente. Still brütend, messend, bauend, suchte in diesen Werken das merkwürdige Volk mit dem ihm angeborenen Ernst den Sinn des Lebensräthsels zu fassen. Weiter nach Osten reihen sich an die Aegypter verschiedene Völkergruppen. Zunächst die Phönicier und Juden. Erstere, eines der rührigsten Völker des Alterthums, geben, mit ihrem vorwiegend auf das Praktische gerichteten Sinn, für die Kunstgeschichte nur geringe Ausbeute. Die Pracht des alten Tyrus und Sidon ist fast spurlos verschwunden und auch die Baureste in den Colonien, in Karthago, Gades u. s. w. gestatten keine genauere Einsicht in die Kunst der Phönicier. Ebenso dürftig sind die Nachrichten über die Kunst Palestina's. Hinsichtlich des bedeutendsten Bauwerks, des Tempels von Jerusalem, sind wir auf bloße Vermuthungen hingewiesen. und von den zahlreichen Grabdenkmälern in der Nähe Jerusalems, theils Freibauten, theils Felsengräber, reichen nur wenige in die altjüdische Zeit hinauf. Eine eigene, selbständige Kunst scheint den Juden gefehlt zu haben. Die Natur ist ihnen zu sehr nur die unstäte, ewig bewegte dunkle Masse, über welcher dräuend Jehovah schwebt. Sie gestaltet sich daher auch noch nicht künstlerisch, und versucht die Phantasie sich bildnerisch niederzuschlagen, so geschieht es mit dem meisten Erfolge noch in der geistigsten der Künste, in der Poesie. Zeugnisse einer reichen und mannichfachen Culturentwicklung bietet sodann Kleinasien, besonders die Gebiete Phrygiens, Lydiens und Lyciens, deren auf uns gekommene Denkmäler, vornehmlich Grabdenkmäler, zu den ältesten Kunstdenkmälern gehören. Orientalische und griechische Einflüsse begegnen sich auf kleinasiatischen Boden und besonders sind es später die letzteren, welche hier keinen nationalen Styl aufkommen lassen. Uns der Kunst des mittlern Asiens zuwendend, finden wir die ältesten Kultursitze dieses Gebietes in Mesopotamien, dem Mittelstromlande des Euphrat und Tigris. Der Eifer und die Ausdauer namentlich englischer und französischer Forscher haben hier unter dem Schutte von Jahrtausenden eine neue Kunstwelt entdeckt. Ohne auf dieselbe hohe Stufe der Entwicklung zu gelangen, weisen doch manche Züge in dieser Kunst auf eine Verwandtschaft mit Aegypten hin; die Ausbildung der Formen bekundet einen kräftigen, realen Sinn. An diese babylonisch-assyrische Kunst lehnt sich die der Perser, welche noch mehr der Wirklichkeit sich zuwandte und fast ausschließlich der Verherrlichung der irdischen Macht diente. Der freie poetische Aufschwung der Phantasie blieb den Persern versagt und auch ihren Gebilden fehlt noch das höhere Leben. Das alte Perserreich fand durch Alexander des Großen Eroberungszug seinen Untergang. Im Jahre 226 unserer Zeitrechnung raffte sich das Reich noch einmal unter den Sassaniden zu neuer Selbständigkeit auf. Mit den altnationalen Erinnerungen, dem alten Cultus erstand auch die persische Kunst zu kurzer Blüthe wieder. Die zahlreichen Werke der Sassanidenzeit bilden ein interessantes Glied in der Kette der Entwicklung, welches die alte Kultur des Orients mit der durch den Islam repräsentirten Kunstform des Mittelalters verbindet. Die glänzendste Entfaltung endlich der früher für uralt gehaltenen indischen Kunst fällt nach dem Ergebniß der jüngsten Forschungen erst in die christliche Zeitrechnung, besonders in das erste Jahrtausend derselben. In dieser langen Periode legte die indische Kunst die Epoche der allmählichen Entwicklung vom Einfacheren und Strengen der buddhistischen Werke bis zum Ueberladenen, phantastisch Ausschweifenden der brahmanischen zurück. Zu den großartigsten Leistungen dieser Kunst gehören die Grottentempel. Der Eindruck jedoch auch dieser Bauten ist, als [illegible] zeichnenden Zug der orientalischen Kunst, das Wesen der Gottheit als

ein verborgenes anzudeuten, noch der des traumhaften Dunkels. In der Nacht dieser Höhlentempel, — sagt Vischer — im Schooß der Erde wird das Gemüth mit dämmernden Gefühlen, mit scheuer, schauriger Ahnung des Urgrunds aller Dinge, der aus finsterer Tiefe des Absoluten arbeitenden, zeugenden Urkraft erfüllt. Die Seele wird nicht frei; wie die niedrige Decke auf den schweren Pfeilern lastet bang auf ihr das brütende Geheimniß einer unerforschlichen Weltordnung, die den Einzelkräften keine klare, lichte Entfaltung gönnt. Unter mannigfachen Modificationen, zwischen nüchternem Naturalismus und wild monströser Phantastik schwankend, breitete sich die Kunstweise der Hindu nach Norden und Süden, über das asiatische Festland und die großen Inselgruppen aus! In Kaschmir, in Nepal, Java und Pegu, wie in China und Japan begegnen wir den Ausläufern indischer Kunst.

1. Bau- und Bildwerke Aegyptens.

Die Geschichte keines Volkes reicht, wenigstens für unsere wissenschaftliche Erkenntniß, so weit zurück, wie die der Aegypter. Schon griechische Schriftsteller sind von Staunen und Bewunderung erfüllt über das Alter ägyptischer Monumente sowohl, wie die Einrichtungen des politischen und socialen Lebens. Eroberungen und Einwanderungen in vorgriechischer Zeit vermochten das innerste Wesen der Nation nicht zu verändern oder gar auszurotten. Und später mußten die Ptolomäer, die Erben der alexandrinischen Macht, ebenso wie nachmals die römischen Kaiser erfahren, daß es unmöglich sei, auf den uralten Stamm ägyptischer Sitte und Lebensanschauung das Reis der eigenen Cultur zu pfropfen. Es bedurfte erst des verheerenden Zuges mohamedanischer Eroberer, deren Fanatismus Tod und Vernichtung im Gefolge hatte, um die ägyptische Volksseele in eine leblose Mumie zu verwandeln und auf den Stätten uralter Cultur arabisches Wesen einzubürgern.

Die Stabilität des Volkscharakters erklärt sich einestheils aus der natürlichen Abgeschlossenheit des Landes, andererseits aus dem Charakter der Landschaft, welche den Aegyptern die Bedingungen ihres Daseins vorschrieb. Eingeengt zwischen dem Bergsaume der großen Wüste und den Höhenzügen, welche das Tiefland von der Küste des arabischen Meerbusens trennt, ist das Nilthal im Süden nur zugänglich durch schmale Gebirgspässe, im Norden durch die Meeresküste, deren seichter, versandeter Charakter nicht, wie die benachbarten Küsten Syriens, Kleinasiens und Griechenland, zur Meerfahrt aufforderte. Die einzige Lebensader dieses weitgestreckten Ländergebietes ist der Nil, der geheimnißvoll im Innern Afrikas seine Quellen birgt. Dort empfängt er in der Regenzeit die mächtigen Zuflüsse, welche, befruchtenden Schlamm mit sich führend, in regelmäßiger Wiederkehr die Niederungen Aegyptens unter Wasser setzen. Von dieser Regelmäßigkeit der Ueberfluthung ist die Productionsfähigkeit des Landes ganz und gar abhängig, da der ägyptische Himmel das ganze Jahr über von fast keiner Wolke getrübt wird, die regenspendend das ausgedörrte Land befruchten könnte.

So, mit ihrem ganzen Dasein an ein stetiges Naturgesetz gebunden und in strenger Abhängigkeit gehalten, mußten die Aegypter in ihren öffentlichen und privaten Angelegenheiten eine strenge Gesetzmäßigkeit zur Richtschnur nehmen und ihre religiöse Anschauung auf das Anerkennen und Verehren jener geheimnißvollen Naturmacht hinauslaufen. Die beiden Hauptgottheiten der Aegypter, Isis und Osiris, erscheinen daher als der symbolische Ausdruck der Nilanschwellung. Neben derselben existirte allerdings noch eine zahllose Menge von Göttern, die aber schwerlich eine eigentliche volksthümliche Existenz erlangt haben, vielmehr erscheinen sie nur als Bilder, in welche die hierarchischen Machthaber des Landes ihre philosophischen Ideen kleideten. Die Geistesrichtung des Volks kam der philosophischen Speculation nicht entgegen. Der fortwährende Kampf mit dem Element rief mehr zu thätigem Eingreifen und Gestalten des äußeren Lebens auf und pflegte und förderte seinen bereits in der Stammesart der Aegypter begründeten praktisch-verständigen Sinn. Die Nothwendigkeit, Kanäle, Dämme anzulegen, führte zu der frühen Ausbildung der Technik und somit auf die mathematische Wissenschaft; ebenso die Wichtigkeit, welche die Vorherbestimmung der Nilanschwellung hatte, zur Astronomie. Die Richtung des Blickes auf die Pracht des Sternenhimmels und seiner ebenfalls von bestimmten Gesetzen abhängigen Erscheinungen, forderte wiederum dazu auf, die geistige Macht zu erfassen, welche als letzter Grund dieser ewigen Gesetze anzusehen war. Gegenüber dieser Unwandelbarkeit und Ewigkeit, die sich in solchen Beobachtungen der Seele aufschloß, erklärt sich der Ernst, der auf das Erhabene gerichtete Sinn der Aegypter, wie ihr tiefes Gefühl für die Vergänglichkeit und Nichtigkeit des menschlichen Daseins und der in solcher Ausprägung bei keinem orientalischen Volke vorkommende Glaube an ein Leben nach dem Tode. Dieser Glaube, eine wesentliche Stütze der Priesterschaft, erklärt zugleich wiederum ihren ausgebildeten Gräbercultus und ihren Trieb zur Fixirung der Gegenwart durch Denkmäler und schriftliche Aufzeichnungen. Eigenthümlich und bezeichnend für den Charakter der Aegypter ist die Bilderschrift (Hieroglyphen), welcher sie sich zu diesen Aufzeichnungen bedienten.

Die Geschichte Aegyptens reicht bis in die graue Urzeit hinauf. Eine etwa 2000 Jahre v. Chr. stattgehabte Eroberung durch ein barbarisches Nomadenvolk, die Hyksos, bildet einen Einschnitt in die Geschichte des Landes, die danach als die des alten und des neuen Reiches sich theilt.

Aus der ersten Periode stammen die Pyramiden von Memphis, der Hauptstadt des alten Reiches. Sie wurden von den Königen der vierten Dynastie, welche man in den Anfang des dritten Jahrtausends v. Chr. setzt, als riesige Grabstätten ihrer Erbauer aufgeführt. Als die Zeugnisse uralter Cultur, am Rand der Wüste gegenwärtig geheimnißvoll hingelagert, ist der Eindruck der Bauten ein tiefer; staunenswerth auch ist der Aufwand von Material und Arbeitskraft, den sie kosteten; ihr ästhetischer Werth ist jedoch nur gering zu veranschlagen. Gleich künstlichen Bergen wurden die Pyramiden über eine ganz oder zum Theil im Felsboden gegrabene Sarkophagkammer auf quadratischer Basis, genau nach den Himmelsgegenden orientirt, in einem Stufenbau, zunächst von mäßiger Größe, aufgeführt und letzterer dann durch umgelegte Schichten oder Mäntel beliebig vergrößert. Dies erklärt, wie einzelne Könige, denen ein langes Leben beschieden ward, sich so staunenswürdige große Pyramiden errichten konnten. Die größte dieser Pyramiden, von Cheops (Chufu) errichtet, maß ehemals 764 Fuß quadratischer Grundfläche und erreichte eine Scheitelhöhe von 480 Fuß. Gegenwärtig beträgt die Grundfläche 746 Fuß im Quadrat, die Höhe 450 Fuß. Ihr Inhalt ist auf 89,028,000 Ku-

bikfuß berechnet worden. Mit den Pyramiden sind ausgedehnte Privatgräber verbunden, aus deren unabsehbaren gleichförmigen Todtenfeldern sich jene gigantischen Königsgräber erhoben, wie aus der Masse des unterworfenen Volkes die Pharaonen selbst. —

Fig. 1. Porträtstatue des Königs Chephren.

Neue Entwicklungsstufen bringt sodann die Epoche der zwölften Dynastie, gegen Ausgang des dritten Jahrtausends. Ihr gehören die Felsengräber von Beni-Hassan in Mittelägypten an. Die Eingangshallen zeigen den Uebergang vom Pfeiler zur Säule. Auch kömmt hier bereits eine Säulenform vor mit ausgetieften Rinnen (Kanelluren) nach Art des dorischen Säulenschaftes. Man hat sie deshalb, freilich ohne historische Berechtigung, die protodorische (vordorische) genannt. Ebenso begegnet uns hier zugleich eine Säule mit Pflanzenkapitäl. Die ersten Spuren der malerischen Ausschmückung der Wände fallen ferner in diese Epoche. Endlich ist in der Kunst des alten Reiches bereits der Styl der ägyptischen Sculptur fertig ausgebildet, wie uns drei aus dem vierten Jahrtausend v. Chr. stammende, gegenwärtig im Louvre befindliche Statuen und die 1860 aufgefundenen, ebenfalls der Pyramidenzeit angehörenden Porträtbilder des Königs Chephren im Musem von Cairo zeigen. (Fig. 1.)

Mit der Gründung des neuen Reiches nach Vertreibung der Hyksos beginnt die eigentliche Blüthenperiode ägyptischer Kunst, deren Gesammtcharakter uns durch die Fülle der Denkmäler anschaulicher als der jener älteren Epochen entgegentritt.

Wir haben hier ein großes Ganzes an künstlerischer Auffassung und Behandlung, an fester Ausprägung künstlerischer Typen vor uns; der monumentale Sinn des Volkes entfaltet sich an Werken von reinster Gliederung; das Verständige in der Auffassung führt überall zu einem bestimmten Formengesetz; aber eben dasselbe Verständige hat zugleich eine Aufnahme conventioneller Typen für die Bezeichnung geistigen Lebens zur Folge, — eine Symbolik, welche die Hauche tieferer künstlerischer Regung dennoch schon im Beginnen erstickt und die ägyptische Kunst auf alle Folgezeit hin im Stande der Unfreiheit erhält.

Das architektonische Werk, der Tempel, erscheint eines Theils als die monumentale Ausprägung des feierlichen und vielgegliederten Rituals, mit welchem der Gottheit oder dem gottähnlichen Herrscher gehuldigt ward, andern Theils als die gegliederte Masse, die, je nach ihren Abtheilungen, die bildnerischen Urkunden der Herrscherverehrung, der Herrscherthaten aufzunehmen bestimmt war. Die äußere Form beruht auf jener ursprünglichen pyramidalischen Gestalt, indem die Außenwände, die des einzelnen Gebäudes und die der Mauern, welche einen größeren Gebäudecomplex umschließen, mit geneigten Seitenflächen versehen sind. Besonders charakteristisch erscheint dies pyramidale Element an den thurmartigen Flügelgebäuden,

den sogenannten Pylonen, welche sich zu den Seiten des Einganges und zu dessen Auszeichnung über oblonger Grundfläche erheben. Im Innern gestalten sich mannigfaltige Räumlichkeiten je nach dem Bedürfniß, Höfe, Säle, Kammern verschiedenster Art, im Grunde der Gesammtanlage das Sanctuarium! Die Höfe sind mit Säulen- und noch häufiger mit Pfeilerhallen umgeben; an die Pfeiler, als ihnen zugehörig, lehnen in diesem Falle stets sinnbildlich bedeutende Kolossalstatuen (Fig. 2.) Für die Vereinigung der verschiedenen Gebäudetheile zu einem Ganzen ist ein organisch abschließendes Gesetz nicht vorhanden; die Theile des Gebäudes sind so zu einander geordnet, daß in der Regel ein Theil in den andern hineingeschoben erscheint. Solcher Behandlung gemäß ist das architektonische Werk zu einer fortgesetzten Erweiterung und Vergrößerung geeignet, in ähnlichem Sinne, wie früher die Pyramiden sich, allerdings im einfachsten krystallinischen Wachsthum, durch fortgesetzte mantelartige Umlagen erweitert hatten; daher die großen und gefeierten Anlagen, die Räume, die Höfe u. s. w. sich nicht selten vielfach wiederholen und wiederum andere Anlagen an die Hauptanlage sich anschließen.

Fig. 2. Pfeilerstatuen.

Fig. 3. Aegyptische Tempelfaçade.

...ür die Formenbehandlung im Einzelnen ist zunächst die Einfassung der ...Kanten hervorzuheben. Diese (vergl. Fig. 3.) besteht überall aus einem ...e, welcher bei der Oberkante mit einem großen Hohlleisten gekrönt wird. ...e hiezu finden sich schon in der Ausstattung der memphitischen Felsgräber

aus der ersten Blüthezeit des alten Reiches. In der Form der Säulen wechseln die beiden Formen der Gräber von Beni-Hassan, beide in vorschreitender Ausbildung, die ästhetisch constructive, welche aus der Grundform des vielseitigen Pfeilers entsteht (Fig. 4), und die symbolische des Lotosbündels (Fig. 5). Zu Anfang wird jene Form vorherrschend gewesen sein und es scheint sich schon in diesem Elemente die freiere ästhetische Regung anzukündigen; dann aber gewinnt die symbolische, nachmals zum rein conventionellen Typus herabsinkende Form die ausschließliche Herrschaft. — Die Wandfläche erscheint überall zur Aufnahme der monumentalen Bilderschrift bestimmt; diese Bebilderung wächst der Art, daß auch die für einen selbstständigen architektonischen Ausdruck geformten Bauglieder, wie die Säulenschäfte, damit bedeckt werden. Fast durchgehend bestehen diese Wandbilder aus eingesenkten Reliefs (Koilanaglyphen), flach erhabenen Darstellungen innerhalb vertiefter Hauptumrisse, zwischen denen im Uebrigen die Fläche der Wand beibehalten ist. Die Reliefbilder sind durchaus farbig bemalt, die Theile des architektonischen Details ebenso. — Zur weitern monumentalen Ausstattung gehören ferner die schon erwähnten, an die Pfeiler der Höfe anlehnenden Kolossalstatuen, — andre frei an den Eingängen sitzenden Kolossalbilder der Könige (Fig. 1), — Obelisken, als Denkzeichen der in ihren Hieroglyphen-Inschriften näher angegebenen Weihungen der Gebäude. Ebenso zählen zur Gesammtheit dieser Denkmäler die heiligen Prachtstraßen, welche zu ihren Zugängen führten, auf beiden Seiten durch Reihen liegender Widder- oder Sphinx-Kolosse (wiederum symbolischen Inhalts) eingefaßt.

Fig. 4 und 5. Säulen von Beni-Hassan.

Die hervorragendsten architektonischen Schöpfungen der unter der achtzehnten und neunzehnten Dynastie, besonders unter dem großen Ramses heraufgeführten Blüthezeit, sind die Denkmäler von Theben. Theben war die Metropole des neuen Reiches geworden. Von den Alten das „Hundertthorige" genannt, lag Theben an einer Stelle des Nil, wo der Strom in einer Breite von 1300 Fuß sich majestätisch durch die Ebene wälzt, die hier in weiter Entfernung von den begleitenden Gebirgszügen eingefaßt wird. Die Ausdehnung der Stadt maß nach der Länge wie nach der Breite zwei Meilen. Das ganze Gebiet der ehemaligen Stadt wird jetzt durch die Ueberreste zahlreicher Tempel und anderer mächtiger Gebäude bedeckt. Sie führen gegenwärtig nach den elenden Dörfern, die sich mit ihren armseligen Hütten in die Ruinen der Pharaonen-Herrlichkeit eingenistet haben, den Namen.

Das älteste, großartigste Denkmal ist der auf dem östlichen Nilufer gelegene Tempel von Karnak, in welchem man den berühmten Ammonstempel wieder erkannt hat. Eine Reihe von Herrschern hat an diesem Monument gebaut, das ein Palladium des neuen Reiches gewesen zu sein scheint. Eine Doppelallee von riesigen Widdersphinxen führte nach dem Hauptportale. Dieses öffnete sich über 60 Fuß hoch, zu beiden Seiten von einem Pylon eingeschlossen, der bei 336 Fuß Breite sich

über 138 Fuß hoch erhob. Durch die bronzenen Flügelthüren des Hauptportales gelangte man in einen geräumigen Vorhof von 320 Fuß Breite und 270 Fuß Tiefe, auf beiden Seiten von Säulenreihen eingefaßt. Aus diesem Vorhofe trat man durch einen noch kolossaleren Pylonbau in den gewaltigsten Säulensaal der Welt, von Sethos I. und dessen Nachfolgern während des 14. und 15. Jahrhunderts v. Chr. ausgeführt. Seine Steindecke wird von 134 Säulen getragen, deren jede

Fig. 6. Tempel des Chensu zu Karnak (Längendurchschnitt und Grundriß).

eine Höhe von 40 und einen Umfang von 27 Fuß hat. Doch nimmt auch hier eine Doppelreihe die Mitte ein, um den Zugang in der Achsenrichtung des Gebäudes schärfer zu bezeichnen. Ihre einzelnen Säulen erhoben sich 66 Fuß hoch bei einem Umfange von 38 Fuß, so daß die mittlere, höher gelegene Bedachung des Saals auf Kapitälen von 64 Fuß Umfang ruhte. Ein dritter Pylonbau, an den sich ein nach der Südseite offener Hof schloß, führte zu zwei granitnen, von Thutmes I. errichteten Obelisken, und hinter diesen zu einem vierten Pylon, mit welchem das eigentliche Heiligthum erst beginnt. Dasselbe besteht aus einer Menge durch Gänge und Pforten verbundener, schachtelartig in einander gebauter Räume, Gemächer und säulengetragener Säle mit karyatidenartigen Kolossen. Ueberall sind die Werke mit Sculpturen geschmückt. Die charakteristisch architektonischen Details entwickeln sich hauptsächlich am Säulenbau; an die Säulen von Beni-Hassan anknüpfend, entfaltet derselbe fest ausgeprägte, dem großartigen Eindruck des Ganzen wohl entsprechende Formen.

Etwas jünger, und offenbar mit Beziehung auf jenen Bau, war der süd-

westlich von ihm gelegene Tempel von Luksor errichtet. Er war mit dem Tempel von Karnak durch eine Allee von Sphinxkolossen verbunden. Ferner gehören zwei von Ramses III. erbaute Heiligthümer dieser Denkmälergruppe an. Das eine derselben schließt sich dem großen Haupttempel an, jedoch so, daß es, die südliche Seitenmauer des großen Vorhofes durchbrechend, seine Längenrichtung in der Querachse des Hauptbaues nimmt. Das andere, dem Chensu (Khons) gewidmet, ist unter Fig. 5 im Grundriß und Durchschnitt dargestellt; eine Ansicht des Hofes giebt Fig. 7. Zu

Fig. 7. Tempel des Chensu zu Karnak (Vorhof).

den schönsten Monumenten Aegyptens gehört das sogenannte Grabmal des Osymandyas. Weiterhin sind bedeutende Tempelreste bei Kurrah und Medinet-Habu. In der Nähe des letztern Ortes liegt das „Feld der Kolosse". Nur zwei von ihnen sind der Zerstörung entgangen. Der eine dieser an 70 Fuß hohen Sandstein-Monolithen, dessen Gewicht man auf nahe an drei Millionen Pfund berechnet hat, ist das im Alterthum berühmte Memnonsbild. Außerdem befinden sich auf dem westlichen Ufer die Gräber der thebanischen Herrscher. Jedes Grab bildet eine geschlossene, in das Gebirg hineingearbeitete Anlage, die in einem prachtvollen, reich mit Bildern geschmückten Pfeilersaale den Sarkophag des Königs birgt. Weiter südlich von Theben auf der Nilinsel Elephantine, wie bis nach Nubien und Mesopotamien, soweit sich die Machtsphäre der Pharaonen erstreckte, findet man Ueberreste von Baudenkmälern dieser Epoche.

Der Schlußepoche ägyptischer Kunst endlich gehören die Tempelanlagen der Insel Philä, der prachtvolle Tempel zu Edfu, aus der Ptolemäerzeit, und der von der Kleopatra gegründete Tempel zu Denderahan. Die Werke dieser Epoche zeigen eine minder großartige Anlage, aber eine reichere, mannichfaltigere Behandlung der architektonischen Glieder, als die früheren Bauten.

Die ältesten Werke der ägyptischen Plastik finden sich in den Gräbergrotten von Memphis. Ausgedehnte Flachreliefs bedecken die Grabkammern. Die Gegenstände dieser Reliefs bewegen sich um die Person und Thätigkeit der Verstorbenen,

deren Gestalten mit einem gewissen Nachdruck in größerem Maßstabe vorgeführt sind. In reicher Fülle schließt sich in kleineren Darstellungen an, was das Leben an Beschäftigung, Besitz, Genuß geboten hat. Alles dies wird treu und nicht ohne Frische und Lebendigkeit geschildert; dennoch bleibt bei dem gänzlichen Mangel einer höheren Absicht, einer idealen Auffassung, die Darstellung nicht frei von Nüchternheit. Ein höheres Gesetz der Anordnung läßt dieser Realismus nicht aufkommen. Teppichartig in buntem Gewimmel, ohne Rücksicht auf Composition breiten sich die Bilder aus. Die menschlichen Gestalten, die ein etwas gedrücktes, schweres Verhältniß zeigen, sind in Form und Bewegung mit ziemlichem Verständniß aufgefaßt. Daß bei schreitenden Figuren beide Füße mit ganzer Sohle am Boden haften, bei Profilstellung des Kopfes und der Beine der ganze Oberkörper in der Vorderansicht dargestellt ist, scheint weniger einem Mangel an richtiger Beobachtung als vielmehr einer gewissen Unbeholfenheit in der Handhabung des Reliefsstils anzugehören. Die Köpfe zeigen den ägyptischen Typus in bestimmter klarer Ausprägung (Fig. 8). Allein auch hierbei begnügt sich die Darstellung mit Wiedergabe der äußeren Form; nirgends ist eine Spur individuellen Ausdrucks, geistigen Lebens. Am glücklichsten noch sind in diesen Sculpturen die Thiere behandelt. Ein andres Werk des frühsten ägyptischen Alterthums ist die Riesensphinx im Gräberfeld zu Memphis (Fig. 9). Die Kunst hat hier einen natürlichen Felsen zu einer Sphinxgestalt von 172 Fuß Länge umgebildet. Ein geistig Bedeutendes sollte hier durch fremdartige phantastische Formenbildung und durch übergewaltige Massenhaftigkeit zur Erscheinung gebracht werden. Endlich gehören der Pyramidenzeit mehrfache Beispiele von Freisculptur an. Es sind dies sitzende Statuen von Verstorbenen. Zu den berühmtesten gehören die sieben Porträtbilder des Königs Chephren (Schafra), die man 1860 in dem zur Riesensphinx gehörenden Tempel ausgegraben und im Museum von Cairo aufgestellt hat. (Siehe Fig. 1. Aus einem grünen gelbgeaderten Marmor meisterlich gearbeitet, zeichnen sie sich durch großartige Strenge des Stils aus. So überraschend es ist, die ägyptische Kunst hier schon so früh zu porträtwahrer Darstellung gelangt zu sehen, so erscheint es noch auffallender, daß dennoch von hier aus der Schritt zu geistiger Charakteristik nicht gefunden wird. Man bleibt bei feinstem Beobachten und schärfstem Ausprägen aller Besonderheiten der äußeren Form stehen, ohne die Geheimnisse des inneren Lebens zu berühren. Die statuarische Plastik der Aegypter scheint von vorn herein auf jeden Ausdruck von Leben und Bewegung verzichtet zu haben. Die fast unheimliche Ruhe

Fig. 8. Reliefkopf.

Fig. 9. Die Riesensphinx.

der Tausende von ägyptischen Statuen steht in scharfem Gegensatz zu der Lebendigkeit der Reliefdarstellungen und beweist, daß hier etwas Anderes, Höheres, Idealeres bezweckt sei. Ist es etwa das instinctartige Bewußtsein, daß nur wahrhaft geistig freie Wesen, ohne ihrer Würde etwas zu vergeben, sich in unmittelbarer Bewegung dem Impulse der Seele hingeben dürfen? Gewiß ist, daß in dieser ägyptischen Statuenwelt die todtenähnliche Ruhe den Eindruck mühsam bewahrter Würde und

Fig. 10. Löwenfigur.

Feierlichkeit macht. Nur der unfreie Geist, dem wahrhaft menschliche Bildung abgeht, sucht in äußeren ceremoniellen Satzungen die Aufrechthaltung seiner Würde. So ist bei den ägyptischen Statuen Alles äußerlich, typisch, conventionell. Diesem Verhältniß muß sich auch die künstlerische Durchführung beugen. Die Plastik, die einen bedeutenden Anlauf genommen hat zu naturgemäßer Auffassung der Formen, bleibt auf halbem Wege stehen. Durch ihre strenge Gebundenheit erweisen die

Fig. 11. Wandmalerei.

ägyptischen Statuen sich als Werke ohne innere Selbständigkeit, die nur im unlöslichen Verbande mit der Architektur ihre volle Bedeutung gewinnen. Die Unfähigkeit der ägyptischen Kunst, aus dieser Gebundenheit zur Freiheit sich zu erheben, bedingt ihren Mangel an wahrhaft geschichtlicher Entwicklung. Wir begreifen daher, wenn erzählt wird, daß bei den Aegyptern ein mathematischer Kanon für die Darstellung der menschlichen Gestalt zur Anwendung kam.

Was jene Kunst des alten Reiches von Memphis begonnen hatte, das zeigt sich in den Denkmälern des neuen Reiches und seiner Hauptstadt Theben in verwandtem

Sinn aufgenommen und fortgesetzt. Nur reicher, glänzender, vielgestaltiger werden jetzt die Werke, und ihre Bilderschrift verherrlicht in erster Linie das Leben und die Thaten der göttlich verehrten Pharaonen. Jetzt erst entwickelt sich auch der ganze vielgestaltige Olymp der ägyptischen Götterwelt zu einer vorher kaum geahnten Mannichfaltigkeit. Die Gestalten der Götter unterscheiden sich von den menschlichen nur dadurch, daß sie statt des Menschenhauptes Thierköpfe tragen. So phantastisch dies auf den ersten Blick erscheint, so wenig sind doch diese seltsamen Verbindungen zu flüssigem Leben verschmolzen. Für das Thierleben haben die Aegypter übrigens eine besondere Vorliebe und Begabung, die mit der Bedeutung der Thiergestalt in ihren religiösen Anschauungen zusammenhängt. Die Basaltlöwen der Capitolstreppe zu Rom (Fig. 10), die Granitlöwen im Britisch Museum zu London, die riesigen Widdergestalten im Museum zu Berlin gehören zum Vorzüglichsten, was der ägyptische Meisel geschaffen.

Die Malerei kam in umfassender Weise in den Felsengräbern zur Anwendung; Auffassung und Stil erinnert an die Reliefdarstellungen. Von eigentlicher Malerei kann freilich kaum die Rede sein, da die Kunst der Schattirung fehlt und die Flächen nur gleichmäßig mit Farbe gedeckt sind. Unsere Abbildung (Fig. 11) zeigt eine Gesellschaft ägyptischer Damen, die von Sclaven bedient werden. Das Original im Britischen Museum ist auf einem Mörtelgrund gemalt, welchem eine mit geschnittenem Stroh vermischte Lehmschicht zur Unterlage dient. (Nach Kugler, Lübke und Wornum.)

2. Palastbauten der Babylonier und Assyrer.

Die weiten Gebiete Mittelasiens sind seit den frühesten Zeiten der Schauplatz mächtiger Völkerbewegungen, wechselnder Schicksale, erschütternder Katastrophen. Die ältesten Staatenbildungen begegnen uns an den Ufern der beiden Ströme Euphrat und Tigris, in dem weiten Alluvialbecken Mesopotamiens. Aus grauer Vorzeit ragt die Herrschaft des alten Babylon mit fast mythischen Umrissen in die geschichtliche Epoche hinein. Das Erbtheil seiner Macht geht gegen Ende des zweiten Jahrtausends vor Chr. auf das am oberen Stromlauf des Tigris gelegene Ninive über, das etwa nach vierhundertjähriger Herrschaft dem neubabylonischen und medischen Reiche weichen muß. Wie diese große Ländermasse durch gemeinsame Schicksale verbunden ist, so eint sie auch das Band einer gemeinsamen Kultur. Letztere zeigt, besonders wie sie uns aus den Bilderwerken der alten Assyrer entgegentritt, eine große Aehnlichkeit mit der Aegyptens. Die Aehnlichkeit der Völker beruht auf verwandter Charakteranlage, auf ähnlichen Lebens- nnd selbst Landesverhältnissen, auf dem daraus entwickelten gleichartigen Gepräge ihres staatlichen Daseins. Wie in Aegypten sind auch die Völker am Euphrat und Tigris durch die Beschaffenheit ihrer Flußthäler schon zeitig zu strenger Arbeit für Gewinnung einer tüchtigen Bodenkultur angehalten worden; hier wie dort hat sich aus diesen Grundverhältnissen ein praktischer, verständiger Sinn, ein fest geordnetes Staatswesen in der dem Orient eigenen Form des Despotismus, und ein Interesse an monumentaler Gestaltung und Fixirung der äußeren Thatsachen ihres geschichtlichen Daseins ergeben.

Die Nachrichten der Alten von den Bauwerken Babylons bezeichnen Werke von kolossaler Ausdehnung und einer grandiosen Einfachheit der Anlage. So der Tempel des Baal, der in pyramidaler Verjüngung auf einer Basis von 600 Fuß drat sich in acht abgestuften Stockwerken zu gleicher Höhe erhob, also selbst amidenriesen Aegyptens übertraf. Von ähnlicher Grandiosität waren die

Umfässungsmauern der ungeheuren Stadt, waren die beiden Herrscherpaläste und der berühmte Wunderbau der hängenden Gärten der Semiramis. Von diesen gewaltigen Denkmälern ist nichts erhalten, und nur eine Reihe von unförmlichen Schutthügeln, halb versandet und im Frühling mit üppiger Vegetation bedeckt, bezeichnet in der Nähe des Dorfes Hilla auf beiden Ufern des Ephrat die Stelle, wo einst die stolze Gebieterin der Völker gestanden. Diese Beschaffenheit erklärt sich aus dem Material, welches die Babylonier bei dem völligen Steinmangel ihres aus alluvialen Niederschlägen gebildeten Landes anwenden mußten. Sämmtliche Bauten wurden aus Ziegeln, die an der Sonne gedörrt waren, errichtet, indem man sich des Erdharzes als Mörtels bediente. Die gewaltigen Hügel des Birs i Nimrud, in welchem man den Tempel des Belus zu erkennen glaubt, des Mudschelibe und des sogenannten El Kasr, der mit dem neuen Palast des Nebucadnezar identisch zu sein scheint, sind die wichtigsten Reste. Auf diesen König, also auf die Zeit um 600 v. Chr., weisen auch die Marken sämmtlicher aufgefundener Ziegelsteine. Von Werken der Bildnerei hat man einen kolossalen granitnen Löwen entdeckt, der vermuthlich als Portalwächter angebracht war.

Bedeutendere Reste sind in neuerer Zeit durch die Ausgrabungen bei Mosul am oberen Tigris zu Tage gefördert worden, Trümmerberge von ähnlicher Beschaffenheit, die sich in einer Ausdehnung von etwa zehn Meilen am östlichen Ufer des Flusses hinziehen, und unter denen man die Reste von Ninive mit hoher Wahrscheinlichkeit vermuthet. Die Ausgrabungen, welche zuerst durch den französischen Consul Botta, sodann durch Layard vorgenommen wurden, haben uns wenigstens die Anlage und die künstlerische Dekoration dieser mächtigen Bauwerke enthüllt. Sie erheben sich sämmtlich auf Backsteinterrassen, welche 30—40 Fuß hoch emporgeführt und mit steinernen Brüstungen bekrönt waren. Auf der weiten Plattform sind die Gebäude in mannigfach wechselnder, scheinbar regelloser Anordnung um einen freien Hofraum angelegt, meistens langgestreckte, schmale korridorartige Gemächer und Säle, die Haupträume bisweilen 150 Fuß lang, bei nur einigen dreißig Fuß Breite, umschlossen von Mauern, die eine übermäßige Dicke haben. Von der Art, wie die Räume bedeckt waren, sind ebenso wenig Spuren gefunden worden, wie von etwaigen selbständig angewandten Stützen, Säulen oder Pfeilern. Es mag demnach die Bedeckung durch hölzerne Balkenlagen in der ganzen Breite des Gemaches, deren geringe Ausdehnung sich dadurch erklärt, bewirkt worden sein. Auch sonst scheint es in dieser Architektur an einer freien Entwicklung der organischen Glieder gefehlt zu haben, da von einer strengen architektonischen Gliederung der Masse sich kein Beispiel gefunden hat. Dagegen faßten die Assyrer ihre Wandflächen wie große umschließende Teppiche auf, indem sie alle Mauern mit einer

Fig. 12. Ornament zu Kujjundschik.

Anzahl von Reliefdarstellungen bedeckten. Diese Sculpturen sind auf starken, bis zu 12 Fuß in Quadrat messenden Alabasterplatten ausgeführt und solche Platten sodann in mehreren Reihen übereinander an den Wänden befestigt. Der etwa noch übrig bleibende Raum erhielt oft eine Ausschmückung durch gebrannte und lasirte, mit mancherlei Ornamenten bedeckte Thonplatten. Mit ähnlichen Platten pflegten auch die Fußböden ausgelegt zu sein, und gerade in den Ornamenten derselben tritt am meisten eine bestimmte Richtung der dekorativen architektonischen Phantasie hervor. Es ist eine oft höchst elegante, geschmackvolle Formenbehandlung, deren Motive offenbar einer uralten, hochentwickelten Kunstweberei sich nachahmend anschließen. Streng stylisirte Pflanzenformen, Palmetten, sowie geöffnete und geschlossene Lotosblüthen bilden den wichtigsten Bestandtheil dieser Dekoration (Fig. 2). Für die weitere Entfaltung des Oberbaues scheinen gewisse Reliefdarstellungen eine Andeutung zu gewähren, wo wir Gebäude in mehreren Geschossen terrassenförmig aufsteigen sehen, jedes Stockwerk mit einer Galerie bekrönt, die sich mit kleinen Säulenstellungen öffnet. Die Säulen haben eine merkwürdige Kapitälbildung, bei der zwei über einander liegende Volutenpaare das charakteristische Hauptelement enthalten. Eine bedeutsame Steigerung des Eindrucks ist an den Portalen bewirkt worden, welche auf beiden Seiten mit riesigen menschenköpfigen, geflügelten Stieren eingefaßt werden. Die Thürflügel selbst waren, nach den Berichten der Alten, aus Erz gebildet, was in Verbindung mit anderen Andeutungen über goldene Götterbilder, Altäre u. dgl. auf eine Vorliebe für Anwendung glänzenden Metallschmucks und eine daraus hervorgehende Technik schließen läßt.

Die Hauptgruppe der bis jetzt bekannten Bauten umfaßt die Denkmäler von Nimrud, wo mehrere großartige Prachtbauten, die man als Nordwest-, Südwest- und Centralpalast bezeichnet, sich dicht neben einander finden. Stromaufwärts folgt sodann der Palast von Kujjundschik, und noch weiter nordwärts der von Khorsabad. Ueber Alter und Entstehung dieser Denkmale hat Major Rawlinson, durch die theilweise Entzifferung der Keilinschriften, welche überall die Wände bedecken, wichtige Aufschlüsse geliefert. Daß sämmtliche Gebäude vor der Zerstörung von Ninive, die im Jahre 600 v. Chr. durch die vereinigten Babylonier und Meder erfolgte, entstanden sein müssen, ist selbstredend. Der älteste Bau ist der Nordwestpalast zu Nimrud, dessen Inschriften den Königsnamen des Sardanapal, nicht des berüchtigten, sondern eines älteren Herrschers dieses Namens aufweisen. Wahrscheinlich fällt die Erbauungszeit in das neunte wenn nicht in's zehnte Jahrhundert v. Chr. Von Temen-bar, dem Sohne des Sardanapal, rührt der Centralpalast her. Sodann beginnt im achten Jahrhundert eine neue Dynastie, und es baut König Salmanassar den Palast von Khorsabad, sein Nachfolger Sanherib den von Kujjundschik, und dessen Sohn Esarhaddon den Südwestpalast von Nimrud. In dieser, etwa ein halbes Jahrtausend umfassenden Bauepoche scheint im Ganzen wie im Einzelnen die Richtung der assyrischen Kunst wesentlich dieselbe geblieben zu sein, ohne einen Keim höherer Entwickelung, organischer Entfaltung zu verrathen, und nur der Styl der plastischen Ausschmückung läßt, innerhalb fest umgrenzter Vorstellungskreise, gewisse Modificationen in der Behandlung erkennen.

Ueber die Bildnerei dieser Völker liegt uns besonders in den zahlreich zu Tage gekommenen Reliefplatten, der Schutthügel von Nimrud, Khorsabad und Kujjundschik ein reichhaltiges Material aus den verschiedenen Epochen der assyrischen Kunstübungen vor. Die Werke von Nimrud und Kujjundschik sind nach London ins Britische Museum, die von Khorsabad nach Paris in das Museum des Louvre gelangt. Diese Ueberreste bestehen größtentheils aus Reliefs, und nur in seltener

Ausnahme scheint die Sculptur zu statuarischen Bildungen vorgeschritten zu sein. Wie es der Bedeutung der auszuschmückenden Räume entsprach, ergeht sie sich hauptsächlich in Darstellungen des Lebens und der Thaten der Herrscher. Sie strebt nicht nach dem Gedankenhaften oder Empfindungsvollen, nur die naive Auffassung der einfachen Bezüge des wirklichen Daseins ist ihr Ziel. Man sieht den König in der schweren, reich verbrämten Tracht des Landes mit langem, eng umschließendem Gewande, auf dem Haupte die fürstliche Tiara, langsam einherschreitend oder thronend auf zierlich geschmückten Sessel, umgeben von einem zahlreichen Hofpersonal. Feierlicher Ernst, gemessene Würde charakterisiren solche Scenen. Andere, bewegtere Darstellungen der Jagd und des Krieges wechseln damit. Auf dem leichten Wagen verfolgt der König, von seinem Roßlenker begleitet, ein Löwenpaar; ein anderes Mal ein paar Stiere. Während das eine Thier aus vielen Wunden blutend unter den Roßhufen zusammenbricht, fällt das andere wuthentbrannt dem Verfolger in den Rücken, der mit rascher Wendung ihm das tödtliche Geschoß zusendet (Fig. 3). Anderwärts sieht man kriegerische Unternehmungen, Belagerungen von Burgen, die durch gewaltige Sturmböcke zerstört werden; Flußübergänge, wo der König mit seinem Wagen auf einem Fahrzeug übersetzt und Krieger und Rosse, erstere mit Hilfe von Schwimmblasen, das Ufer zu erreichen streben. Alle diese Vorgänge sind mit frischer Lebendigkeit in großer Anschaulichkeit und Treue geschildert. Der Reliefstyl erscheint bereits frei und selbständig entwickelt, in genügender Abstufung der Modellirung, die Formen sind fest und bestimmt gezeichnet, die Gestalten gedrungen und zu orientalischer Fülle neigend, der Gesichtstypus hat die charaktervollen Züge des semitischen Stammes, die mächtig gebogene Nase, das groß geschnittene Auge mit ausdrucksvoll geschweiften Brauen, üppige Lippen und volles Kinn, bei Männern in der Regel mit starkem langem Bart eingefaßt, der gleich dem Haupthaar die natürliche Kräuselung durch gleichmäßige Reihen conventionell behandelter Löckchen ausdrückt. Aehnlich werden auch bei den Löwen und Stieren die Hauptpartieen der Mähnen, des Schweifbüschels, der Weichen behandelt, während im Uebrigen gerade die Thiere mit ungemein lebendigem Natursinn und freiem Formverständniß aufgefaßt sind. Die frische Natürlichkeit dieser Werke, die sichere, gleichmäßige Ausführung, der verständige klare Sinn gewähren ein lebendiges Interesse sowohl in der Art, mit welcher sie aus dem Banne conventioneller Gesetze sich losringen, als in der Naivetät, womit sie denselben sich anzubequemen wissen.

Fig. 13. Assyrisches Relief, eine Löwenjagd darstellend.

In entschiednerer Weise machen sich symbolisch conventionelle Einflüsse bei

gewissen Figuren geltend, die den mythologischen Anschauungskreisen der Assyrer angehören. Vornehmlich scheinen es priesterliche Gestalten zu sein, denen durch Hinzufügung mächtiger Flügelpaare, bisweilen auch selbst eines Adlerkopfes anstatt menschlichen Hauptes der Charakter geheimnißvoll imponirender Würde gegeben wird. Noch feierlicher und bedeutsamer wirken die Gestalten der kolossalen, bis zu 12 Fuß hohen Portalwächter, bei denen umgekehrt einem Thierkörper mit Stierklauen und Löwenleibe und mächtigen Flügeln ein bärtiges Menschenhaupt aufgesetzt ist (Fig. 14). Diese seltsamen Gebilde, die auf beiden Seiten der Portale in kräftigem Relief aus der Mauerfläche vortreten, mit dem Vorderkörper dagegen sich ganz selbständig aus der Fläche lösen, beweisen zugleich, wie mit dem phantastisch Symbolischen eine verständige Reflexion Hand in Hand geht. Jedes dieser Wunderthiere hat nämlich fünf Füße, und zwar drei vordere, damit sowohl von der Seite als von vorn kein Fuß vermißt werde. Rücksichten ähnlicher Art ist es auch zuzuschreiben, wenn bei Jagd- oder Kampfscenen die Sehne des Bogens nicht über das Gesicht der Schützen, sondern hinter demselben hinweggeführt wird, obwohl die naturgemäße Richtigkeit dies verlangen würde. Sämmtliche Reliefs sind in einem weichen, weißen Alabaster, einige auch in einem glänzend gelben Kalkstein ausgeführt und, wie aus manchen Spuren hervorgeht, mit kräftigen Farben bemalt gewesen.

Unter den Werken der verschiedenen Epochen ist eine wesentliche Entwicklung

Fig. 14. Geflügelte Portalfigur aus Nimrud.

nicht zu erkennen. Wie der Darstellungskreis sich von Anfang an feststellt und innerhalb der nationalen Anschauungen unverändert derselbe bleibt, so geht es auch mit dem Charakter der gesammten Formenbehandlung. Nur die gewaltsamere, derbere Ausprägung, besonders die scharfe Betonung der Muskulatur läßt die

älteren Werke, namentlich des Nordwestpalastes zu Nimrud, von den weicheren, glatteren, aber auch schwächlicheren der späteren Zeit unterscheiden. Doch erkennt man an den späteren Reliefs von Kujjundschik das Streben, den einfachen Kreis der Darstellungen durch Mannigfaltigkeit der Lebensbeobachtung und größere Beweglichkeit der Schilderung zu bereichern. Nach dieser Seite hin ist allerdings eine rein äußere Fortbildung der assyrischen Plastik nicht zu leugnen, wenn dieselbe auch schließlich, bei dem einseitigen Realismus der Grundanschauung, nur auf eine zierliche Genrekunst hinausläuft. Eine Erhebung ins ideale Gebiet ist und bleibt dieser Kunst versagt, weil sie einseitig den Tendenzen des Despotismus zu dienen hat. (Nach W. Lübke.)

3. Das Grab des Cyrus und die Ruinen von Persepolis.

Erben der Macht und Cultur der assyrischen und babylonischen Völker waren die nordöstlich von diesen wohnenden Volksstämme, welche man unter dem gemeinschaftlichen Namen der Arier zusammenfaßt: Bactrer, Meder und Perser. Von der Kunstübung der ersteren ist uns nichts erhalten, und ebenso können wir uns nur aus den Berichten der alten Schriftsteller ein Bild machen von der Pracht und Herrlichkeit der medischen Königsburg zu Ekbatana. Besser unterrichtet sind wir von der Kunst der Perser, einem kräftigen Gebirgsvolke, dem das medische Reich zur Beute fiel. Auf den Trümmern desselben gründete der große Perserkönig Cyrus seine Herrschaft, welche sich bald von dem Doppelstromlande des Euphrat und Tigris bis an die Küsten des Mittelmeeres ausdehnte.

Wenn auch jene arischen Stämme, als sie die Erbschaft der assyrischen und babylonischen Cultur antraten, keine eigene schöpferische Kunstthätigkeit kannten, so brachten sie dafür eine reinere und menschlichere Auffassung der Gottheit mit sich, und die sittlichere Grundlage ihres Religionssystems übte einen wesentlichen Einfluß auf die Umbildung und Veredelung der Elemente bildender Kunst, welche sie bei den von ihnen unterjochten Völkern vorfanden. Nicht ohne Mühe und Kampf rangen sie der Natur die Bedingungen des Daseins ab, und ihre religiöse Anschauung, welche in Zoroasters Lehre, der Zend-a-Vesta, niedergelegt war, scheint auf der Erkenntniß des Zwiespalts aufgebaut zu sein, der sich in dem bald freundlichen und beglückenden, bald feindlichen und zerstörenden Einflusse der Naturmächte auf das Schicksal des Menschen kund gibt. Ein gutes und ein böses Princip — Ormudz und Ahriman —, der Geist des Lichtes und der Finsterniß, waren die einzigen hervorragenden Gestalten der Zend-Mythe, die, gegenüber dem phantastischen in steter, verwirrender Wandlung begriffenen Bildungen des indischen Götterhimmels, auf einen verständigen nüchternen Sinn der arischen Stämme schließen läßt.

Diese einfache Naturbetrachtung, aus der die Verehrung des Feuers als Symbol der licht- und lebenbringenden Gottheit hervorging, erklärt zur Genüge, weshalb die Perser und ihre Stammverwandten weder im Tempelbau noch in der Plastik den Gipfel ihrer Kunstthätigkeit erreichen konnten. Ihre Gottheit, in ihrer Allgemeinheit und Unfaßbarkeit bedurfte keines Tempels und keiner Verkörperung im plastischen Bilde. Die einzigen Werke menschlicher Hände, welche ihrem Cultus dienten, waren die auf Bergeshöhen errichteten Feueraltäre.

Unter solchen Bedingungen lagen die Anknüpfungspunkte an die Kunst der Assyrer nahe, welche wesentlich auf die Verherrlichung des Herrscherthums durch großartige Palastanlagen gerichtet war. Der plastische Schmuck derselben bezog sich daher auch bei den Persern auf das reale Leben, auf die Thaten und Kämpfe der Könige und auf festliche Aufzüge und Huldigungen. In Baukunst und Plastik offenbart sich jedoch ein mehr heiterer und freier Sinn als dort, der sich theils aus der schönen Religiosität und den daraus entspringenden milden Sitten der Perser, theils aus der nahen Berührung mit den ionischen Griechen an den Küsten Kleinasiens erklärt.

Zu den ältesten der persischen Denkmäler gehören die Ueberreste des alten Königssitzes Pasargadä, in der Nähe des heutigen Murghab. Vor Allem fesselt hier durch ihre Form eine Bauanlage, in welcher man das von Arrian genau beschriebene Grabmal des Cyrus erkannt hat. (Fig. 15). Dasselbe zeigt die alterthümliche Form der Stufenpyramide, deren oberer Theil jedoch als rechteckiges mit einem Giebeldach bedecktes kleines Haus ausgebildet ist. Das Ganze ist aus großen

Fig. 15. Das Grab des Cyrus.

weißen Marmorquadern aufgeführt. Der Unterbau besteht aus sechs Stufen, die unterste mit 40 Fuß Breite bei 44 Fuß Länge. Die Höhe der Stufen ist verschieden und zwar in einem nach oben abnehmenden Verhältniß. Das Haus hat auf der nordwestlichen Seite einen niedrigen, viereckigen Eingang und mißt außen 17 Fuß Breite bei 20 Fuß Länge. Das Grabgemach ist im Innern 8 Fuß hoch, 7 Fuß breit und 10 Fuß lang. Alexander der Große soll noch die prachtvolle Ausstattung darin gefunden haben: einen goldenen Sarg, einen Sessel von goldgetriebener Arbeit, kostbare Teppiche, Gewänder und Waffen. Der Garten, welcher nach den Berichten der Alten das Grabmal umgab, ist zerstört; dagegen haben sich von einer Säulenhalle, welche dasselbe einschloß, Reste erhalten, zum Theil aufrecht stehend, zum Theil in Trümmern liegend. In der Nähe dieses Baues, welcher heute vom Volke Meschhed-i-Mader-i-Suleiman, das Grab der Mutter Salomon's, genannt wird, fand man an dem Pfeiler einer Palastruine das Reliefbild eines Königs, in langem, nach assyrischer Weise eng anschließendem Kleide, mit einem an die ägyptische Tracht erinnernden Kopfputz und mit vier mächtigen Flügeln geschmückt. Eine über diesem Bilde befindliche Keilinschrift sagt: „Ich bin Cyrus,

der König, der Achämenide". Die Inschrift bestätigt somit die Annahme, daß wir in dem so eben geschilderten Denkmal das Grab des großen Eroberers vor uns haben.

Fig. 16. Ruinen von Persepolis.

Die merkwürdigsten Denkmäler persischer Kunst jedoch, aus den Zeiten des Darius und Xerxes herstammend, sind in derselben Thalebene, aber etwa 11 Meilen davon entfernt gelegenen in der Gegend von Merdascht. Hier stand die Königs=

burg der Perser, welche die Griechen Persepolis nennen und in welche Alexander trunkenen Uebermuths die Brandfackel schleuderte; hier sind auch die Gräber der späteren Perserkönige befindlich, übereinstimmend mit den Beschreibungen der alten Schriftsteller und in ihren Felsfaçaden von Bedeutung für die heutige Kenntniß des architektonischen Systems der Perser. Meist bilden vier schlanke Halbsäulen mit Einhornkapitälen einen Scheinportikus. Zwischen den Einhorngestalten des Kapitäls treten Querbalken mit ihren Kopfenden hervor und tragen ein Gebälk, das in seiner Gliederung und der Zahnschnittbekrönung an ionisch-griechische Formen erinnert. Ueber diesem Unterbau befinden sich Sculpturen und zwar ein thron- oder altarartiger Aufsatz, auf dem der König opfernd steht.

Nicht weit von diesen Gräbern erheben sich die Ruinen der Königsburg. Sie werden gegenwärtig Tschihil-Minar (die vierzig Säulen), oder Takst-i-Dschemschid (der Thron des Dschemschid) genannt, und sollen, wenn man von Merdascht herkommt, einen großartigen Eindruck machen. (Fig. 16). Der Königspalast erhob sich auf einem künstlich geebneten Felsplateau, dessen Seiten sich nach den Himmelsgegenden richten; die südliche 862 Fuß, die nördliche 926 Fuß und die westliche 1425 Fuß lang. Es sind Anzeichen da, daß der ungeheure Bau nie ganz vollendet ward. Das verwendete Material ist ein dunkelgrauer Marmor, der in gigantische viereckige Blöcke gehauen und stellenweise sorgfältig polirt ist. Die Höhe der Plattform vom Grund aus erscheint jetzt durch die Schuttanhäufung bedeuten niedriger als ehedem. Die gegenwärtige Höhe wechselt zwischen 20 und 30 Fuß. Die drei Seiten, nach der Ebene zu, sind von einer starken Ringmauer eingefaßt, welche sich an die Felsen der vierten Seite anschließen. Diese Felsen, senkrecht behauen, überragen die Fläche. Der Umfang der Ringmauer beträgt über 4000 Fuß. An der Westseite führte, von der Ebene aus, in zwei Absätzen eine prachtvolle Doppeltreppe auf die Plattform, so breit und bequem, daß man die über hundert Stufen zählende Treppe zu Pferd hinaufreiten konnte. Die Stufenbreite beträgt 22 Fuß, die Höhe dagegen nicht ganz 4 Zoll. Die Marmorblöcke sind hier und da so groß, daß 14—15 Stufen aus einem Stück gehauen sind. Die prächtige Treppenanlage erklärt sich dadurch, daß dieselbe vorwiegend zu prunkvollen Prozessionen diente; wie denn überhaupt aus dem ganzen Bau und besonders auch aus dessen plastischem Schmuck hervorgeht, daß die ganze Palastanlage nicht die gewöhnliche Residenz der persischen Könige, sondern mehr ein zu öffentlichen feierlichen Handlungen bestimmtes Nationalheiligthum war. Auch die Nähe der obenerwähnten Gräber, mit welchen der Bau in Verbindung gestanden zu haben scheint, deutet darauf hin.

Nachdem man die Treppe erstiegen und die Plattform erreicht hat, deren Boden mit polirten Marmorplatten bedeckt ist, kommt man zu einem in der mittleren Axe der Treppen liegenden, aus Mauerpfeilern und Säulen bestehenden Portalbau. An den vorderen Pfeilern desselben stehen hier zwei kolossale Stiere, deren Vorderleiber, frei herausgearbeitet, fast die ganze Dicke der Mauer einnehmen, während die Hinterkörper nur im Relief dargestellt sind. Den Nacken dieser „bukolischen Wächter" schmücken Halsbänder von Blumen. Ihre Proportionen sind vortrefflich und ihre Größe gibt ihnen ein absonderliches Ansehen von Würde. An einem weiteren Pfeilerpaare lehnen ebenfalls 19 Fuß hohe, mit Flügeln und Menschenköpfe phantastisch gebildete Stiere.

Von diesem Portalbau rechts, 162 Fuß weiter, liegt die prachtvolle Terrasse mit den vielen Säulen, von denen die ganze Ruine ihren Namen erhalten hat. Auch hier führt eine großartige, mannichfach getheilte Treppenanlage in die Höhe. Die Treppenwangen sind mit Skulpturen bedeckt. Letztere stellen festliche Aufzüge

dar, tributbringende Gesandtschaften (Fig. 17), die königlichen Leibwachen, deren Ausrüstung mit der Beschreibung Herodots übereinstimmt; von symbolischer Bedeutung erscheint unter diesen Reliefs ein Kampf des Löwen mit dem Einhorn. Die Plattform ist von Norden nach Süden 350, von Osten nach Westen 380 Fuß lang und mit Mauerresten, zerbrochenen Säulen und Sculpturen bedeckt. Einige 20 Fuß von der Ausmündung der Treppe entfernt, erhob sich ein von 36 Marmorsäulen getragener, quadratischer Bau, auf drei Seiten mit Vorhallen von zwölf Säulen in zwei Reihen umgeben. Nur wenige Säulen stehen davon noch aufrecht. Ueber dieser Plattform erheben sich noch zwei andere Terrassen mit breiten Treppenanlagen, die ehedem zu stolzen Prachtgebäuden hinaufführten. Alle diese Gebäude sind nur noch Trümmerhaufen. In einem derselben will man die königlichen Bäder wiedererkennen. Eine der noch am besten erhaltenen Räumlichkeiten, welche 210 Fuß lang ist, hat reich verzierte Portale. Ein König, in feierlicher Ruhe auf dem

Fig. 17. Relief zu Persepolis.

Throne sitzend, ist hier dargestellt. Ueberall hat man in den Trümmern Keilinschriften entdeckt, welche sich auf Darius und Xerxes beziehen. In einer der Hallen finden sich u. A. auch die Namen der Völker, die dort als tributbringend dargestellt sind.

Ueberblicken wir noch einmal die Prachtbauten von Persepolis, so ist, bezüglich ihres Charakters, zunächst das Terrassensystem bemerkenswerth, das sich hier mit einem reichen Palaststyl verbindet, und zwar in einer Mäßigung und künstlerischen Durchführung des Einzelnen, welche sich weit über den im Wesentlichen fast säulenlosen Ziegelbau Assyriens erhebt. Die Säule spielt in der persischen Architektur eine Rolle. Die Säule hat bereits den Schaft zur Freiheit entwickelt und zwar im Gegensatz gegen Indien: er ist nicht nur cannelirt, geschwellt, verjüngt, sondern steigt sehr schlank zu bedeutender Höhe auf, wodurch ein Ausdruck des Uebergewichts der Kraft über die Last sich geltend macht. Basis und Kapitäl ist entwickelt. Erstere erinnert an griechische Formen; letzteres aber hat eine der persischen Kunst eigenthümliche Gestalt. Es wird entweder, wie bei den Façaden der Felsengräber, aus zwei Stieren oder Einhörnern gebildet, zwischen deren Rücken das Gebälk des Oberbaues auflag; oder auch, der untere Theil des Kapitäls ist glockenförmig ausgebaucht, darüber erhebt sich ein kelchartiges Glied mit Perlenschnüren besetzt, während der obere Theil von zwei aufrecht stehenden Voluten gebildet wird. Vom Gebälk, überhaupt Oberbau, ist nichts erhalten, jedenfalls war letzterer ein hölzerner. Auch die Mauermassen werden, ähnlich wie bei den assyrischen Bauten, aus leichtem Ziegelmaterial bestanden haben. Die Portale und Thüren haben eine rechtwinkelige

Umrahmung, die durch ein kräftiges Gesims bekrönt wird. Ein reicher polychromischer und plastischer Schmuck zierte das Ganze.

Das persische Reich ging unter, ehe es gelungen war, die unter seiner Herrschaft vereinigten Völker zu einer nationalen Einheit zu verschmelzen. Unvermittelt wie die politischen Elemente desselben blieben daher auch die in ihm vereinigten Culturstoffe verschiedener Nationen. Dieses Verhältniß spiegelt sich in der Kunstthätigkeit der Perser wieder. Sie blieb eine wesentlich eklektische, ohne einheitlichen Zusammenhang und ohne einen feststehenden Grundtypus. Es fehlte der feste, durch nationale Tradition befruchtete Boden, aus welcher die Kunst einen markigen Stamm und charaktervolle Blüthen hätte entwickeln können.

(Nach W. Baur und A.)

4. Die Kunst der Inder und die Wunder von Ellora.

Fremd und in sich abgeschlossen, ohne historischen Zusammenhang mit dem Westen und deshalb dem unmittelbaren Verständniß entrückt, liegt die Welt der Hindus vor uns.

Im Norden von dem enggedrängten Gebirgszuge des glanzvollen Himalaya überlagert und wie durch eine Mauer von Centralasien abgeschnitten, im Westen durch den Indus und die Flugsandwüsten des Sind scharf abgegränzt, so daß nur im Nordwesten ein freier Zugang sich öffnet, an Umfang dem halben Europa gleichkommend, in sich selbst wieder in ein breites, mächtiges Stammland und eine angefügte, nach Süden spitzig verlaufende Halbinsel gegliedert — so tritt uns Vorderindien seiner allgemeinsten physikalischen Beschaffenheit nach entgegen. Die eben erwähnte Gliederung des Landes in das nördliche Hindostan und das südliche Dekan, bereits in den alten einheimischen Schriften anerkannt und auch historisch wichtig, ist durchgreifend und nach jeder Seite hin wegen des offen ausgesprochenen Gegensatzes der beiden Glieder gerechtfertigt. Während im eigentlichen Hindustan das Land vom Himalaya terrassenförmig bis zur Gangesebene niedersteigt, in Formen und Structur mannigfach, in der Gestalt ein tiefer, ebener Kern — das Flußland — von hohen Gebirgen eingerahmt, hebt sich die Plateaulandschaft des Dekan wie eine gleichförmig erhabene Insel aus dem tiefliegenden, culturtragenden Küstensaum empor, einförmig, ohne alle bedeutendere Einschnitte, ohne Küstenentwickelung und Thalbildung, in seiner allgemeinen Configuration einfach nnd monoton, wie in seiner geognostischen Construction. Im Norden wird dies riesige Tafelland vom Vindhyagebirge, zu beiden Seiten von den Ghats getragen, an seiner gleichmäßig zulaufenden Südspitze hat es die altberühmte Löweninsel Ceylon zum Ausläufer.

Zeigt schon die äußere Formation dieses ungeheuren Ländergebietes in seinen Hochebenen und Niederungen, seinen Strömen nnd klimatischen Verhältnissen eine ungemein reiche, in die schroffsten Gegensätze auslaufende Mannigfaltigkeit, so offenbart sich doch noch ein viel bunterer Wechsel der Erscheinungen, eine bei weitem größere Fülle der Formen und Gestalten in dem Bilde des vegetativen und animalischen Lebens, welches in diesen Rahmen eingespannt ist. Die Natur äußert hier einen solchen Ueberfluß an Productionskraft, daß alle menschliche Thätigkeit

daneben spurlos verschwindet, und zeigt in ihren Formen und Gestalten neben der Lust an scharfen Contrasten und kecken Verspotten aller Gleichförmigkeit solch eine übersprudelnde Phantasie (man denke nur an die seltsamen Gebilde der Schlingpflanzen), daß sie den menschlichen Geist in seinem Streben nach Verklärung der Natur unwillkührlich dominirt und bei ihr zu verharren zwingt. Die Thierwelt Indiens bietet ein ähnliches Beispiel unendlicher Lebensfülle und übermächtiger Kraft. Vom „süßen Koil, dem weisesten der Vögel, der Liebe Boten, dem melodischen Waldsänger“, geht der unermeßliche Gestaltenreichthum bis zu den Elephantenungethümen, verwandter früheren Schöpfungen, als der gegenwärtigen Erde, ohne daß scharfe Contraste, schroffe Gegensätze, vorzugsweise aber das Streben, der menschlichen Persönlichkeit keinen anderen Spielraum als den der Einordnung in diese fertige göttliche Thierwelt zu lassen, dabei gespart wurden. Im Einklang mit dem Charakter dieser lebendigen Welt stehen die klimatischen Phänomene, welche Bilder des gewaltsamen Umspringens zwischen Extremen, des unmittelbaren Aneinanderreihens des Entgegengesetzten darbieten.

Der Mensch konnte dem Einfluß dieser Natur sich nicht entziehen. Die Mühelosigkeit des Daseins, zu welcher ihre Fruchtbarkeit verhalf, nährte den träumerischen Gaukelsinn des indischen Volkes. Die Phantasie wurde auf Kosten der übrigen Geisteskräfte ausgebildet, welche Einseitigkeit überall im Denken und im Dichten ins Ungeregelte, Maßlose, Ungeheuerliche führte. Diese einseitige Ausbildung des Geistes erklärt auch die grellen Contraste, denen wir in der moralischen Welt der Hindus begegnen, die seelenvolle Empfindung neben wilder Ausschweifung, das schwelgerische Genießen neben trübster Ascese. Hinter stiller, weicher Schwärmerei steht die Härte des Kastenwesens, der Druck der Priesterherrschaft, die Verachtung, die auf den ehrwürdigen Ständen des Ackerbaus und Gewerbs liegt. Der Zug zum Phantastischen läßt den Geschichtssinn nicht aufkommen und führt zu einem Wunderglauben, dessen abenteuerliche, wild sich ineinanderrankende Gestalten mit den üppig aufquillenden Gebilden der Naturkraft Indiens wetteifern.

Keine Mythologie hat einen solchen Reichthum an phantastischen Vorstellungen und Gestalten aufzuweisen, wie die indische, und es ist daher schwer das Wesen der Hindureligion kurz zu bezeichnen. Vielarmig, vielbeinig, vielköpfig, vielgestaltig, kraus aus Thier und Mensch zusammengesetzt, schweben die Gebilde in geisterhaftem Wechsel, in steter Metamorphose an dem Geiste vorüber. In den ältesten Schriften, der Veda, liegt ein Naturdienst vor, wie er sich ähnlich bei sämmtlichen indogermanischen Völkern wieder findet, die Verehrung des Lichts, insbesondere der Sonne. Daraus entwickelte sich eine Art Monotheismus, eine Schöpfungslehre, in welcher das Hervorgehen aller Dinge aus Einem erkannt wird. Es ist dies nicht ein persönlicher Gott, sondern das Brahma, d. i. das ungeschaffene All, geschlechtslos, unvorstellig, zugleich aber der Inbegriff aller Erkenntniß und Glückseligkeit. Daneben scheint jedoch bald die Entwicklung der reinen Allseele des Brahma zur Person eingetreten zu sein. In sinnliche Existenz verwandelt, erscheint das Brahma gespaltet in Brahma, Siva und Vischnu, eine Art von Dreinigkeit, dem Trimurti (Dreigestalt), in welchem Brahma das schaffende Princip, sie offenbarend in Sonne, Wärme und Licht, Siva das zerstörende und neugebärende, mit dem Symbole des Feuers, und Vischnu den erhaltenden Geist, mit Zugrundlegung des Wassers, darstellen. Dem männlichen Trimurti steht eine weibliche Dreieinigkeit zur Seite. Zahllose Götter und Halbgötter, die sich in guten und bösen Geistern fortspinnen, reihen sich an, und selbst die Thiere haben in diesem Olymp ihre Vertreter. Charakteristisch ist in diesem Götterglauben, wie oben schon angedeutet, die

Unbestimmtheit, das Wechselnde der Vorstellungen; daher auch die zahlreichen Sekten der Hindureligion. Unter letzteren sind besonders zwei Hauptsekten zu unterscheiden: die Brahmanen und Buddhisten.

Die Lehre des Buddha, welche im 6. Jahrhundert auftauchte, ist eine Reform des Brahmaismus. Sie führte zu einer Revolution auf reliösem Gebiet, die vom größten Einfluß auf die Kulturgeschichte Centralasiens gewesen ist. Als der Stifter des buddhistischen Lehre wird Sakhyamuni, mit dem Beinamen Buddha, d. h. der Erwachte, einstimmig genannt. Seine Schüler durchzogen im Bettlergewande ganz Indien und gewannen das Vertrauen der Fürsten und des Volkes. Unter Asoka dem Großen (263—226 v. Chr.), der die Buddhalehre zur Staatsreligion erhob, erfocht sie ihren glänzendsten Sieg über das Brahmanenthum. Aber bald, nach dem Zerfall des von Asoka gegründeten großen indischen Königreichs, verlor der nach und nach entartete Buddhismus den eroberten Boden wieder. Jahrhunderte lang suchte zwar die Lehre sich noch zu halten, doch mußte sie endlich den indischen Continent räumen. Auf Ceylon und den übrigen indischen Inseln, ebenso in Tibet und China fand sie eine neue Heimat.

Dieser großen religiösen Bewegung, welche das stagnirende Leben Indiens aufrüttelte, verdankt das Land seine riesenhaften Kunstschöpfungen. Dieselben, vorwiegend religiöser Natur, spiegeln die Eigenthümlichkeit der indischen Phantasie wieder, den unklaren Gestaltungstrieb, welcher die Formen in schwülstige Ungeheuerlichkeit, üppige Fülle und verschwimmende Weichheit auflöst. Man gab früher den Baudenkmälern Indiens ein hohes Alter; die Untersuchungen aber von Prinsep und Anderen haben gezeigt, daß die indische Architektur erst mit dem Auftreten des Buddhismus in die Geschichte eintritt. Mit dem Buddhismus wetteiferte bald der Brahmaismus in reger Bauthätigkeit. Die glanzvollste Entfaltung dieser Thätigkeit seiten der Brahmanen fällt in die Zeit unseres Mittelalters, während die Bauten der Buddhisten, meist älteren Datums, durchschnittlich mit weniger Pomp ausgestattet sind und auch in ihren räumlichen Dimensionen ein bescheideneres Maß einhalten.

Man theilt die indischen Baudenkmäler in zwei Klassen: in die eigentlich freistehenden Gebäude und in solche Werke, die nur in Aushöhlung oder äußerlicher Bearbeitung natürlicher Felsen bestehen. Letztere sind die durch Hindostan zerstreuten Grottenbauten. Oft bestehen diese Bauten nicht blos aus einzelnen Hallen, sondern aus Reihen von Gemächern in mehreren Geschossen übereinander, aus Gruppen monolither Tempel mit Vorhöfen, groß genug, um die Bevölkerung bedeutender Städte aufzunehmen. Die klosterartigen Grottencomplexe, welche vornehmlich den Priestern und Büßern zu Wohnungen dienten, werden Vihara genannt, während die eigentlichen Tempel für den Cultus und die Bewahrung von Reliquien nach dem heiligen Feigenbaum, in dessen Schatten Buddha sich der Meditation ergab, den Namen Tschaitja führen. Die ältesten Viharas bestehen nur aus einer einzigen Zelle, die einem Einsiedler zum Aufenthalt diente. Die Tschaitjas sind gewöhnlich mäßig große, längliche Räume, durch zwei Reihen Pfeiler in drei Schiffe getheilt, von denen das mittlere, breitere in überhöhter Tonnenform gewölbt ist und in einer Halbkreisnische endigt, um die sich die niedrigen, flachgedeckten Seitenräume als Umgang fortsetzen. In diesem chorähnlichen Raume thront, in der Nische eines cylinderförmigen Körpers, des Dagop, auf welche sich eine in Form einer riesigen Zwiebel zusammengedrückte Kugel erhebt, die Gestalt des Buddha. Die diesem Raum gegenüberliegende Eingangswand ist innen und außen mit Galerien und einer großen Fensteröffnung ausgestattet. Die äußere Galerie wurde von einem

Säulenporticus getragen. Fergusson zählt im Ganzen gegen 1000 Grottenbauten in Indien, von denen aber nur wenige bis jetzt genau gekannt sind; etwa 900 sind buddhistischen Ursprungs; der Rest gehört der brahmanischen und der Dschaina-Sekte an. Die ältesten Grotten, nach Inschriften um 200 v. Chr. ausgeführt, sind die von Behar im östlichen Gangesland. Aus derselben Zeit stammen die Grotten von Kuttak, mit merkwürdigen Reminiscenzen an die Holzarchitektur in der Durchbildung ihrer Pfeiler und des Deckenwerkes. Hieran reihen sich der Grottenbau von Karli und der von Ajunta. Letzterer, der im ersten Jahrhundert v. Chr. begonnen und um das Jahr 1000 vollendet worden, soll einen Blick in die Entwicklung der buddhistischen Bauweise werfen lassen. Eine merkwürdige Mischung brahmanischer und buddhistischer Bauformen zeigen die Grotten von Mahamalaipur.

Fig. 18. Felsentempel Kailasa.

Sodann sind die Anlagen auf den Inseln Salsette und Elephanta zu nennen. Und endlich die Wunder von Ellora. Nordöstlich von Bombay, in der Nähe des Dorfes Ellora ist das Gebirge im Umkreis einer Stunde zu Grottentempeln ausgehöhlt, deren man gegen dreißig zählt. Der harte, rothe Granit ist theils zu Grotten mit mehreren übereinanderliegenden Stockwerken ausgearbeitet, theils ist die obere Felsmasse weggesprengt, so daß im Innern der Berge frei liegende Bauwerke zu Tage treten. Das großartigste und reichste Denkmal dieser Gruppe ist die Kailasa-Grotte aus dem 9. Jahrhundert n. Chr. (Fig. 18.) Eine ausgedehnte Höhlung ist hier aus dem Felsen herausgegraben und bildet einen 150 Fuß breiten, 270 Fuß

langen Hof, in welchem aus den stehengebliebenen Felsmassen die Anlage eines Freitempels mit Vorhallen, Kapellen und Umgängen ausgehöhlt worden ist. Eine Fülle plastischen Schmucks ist über das Ganze ausgegossen. Die wuchernde Vegetation, das Gestrüpp und Gebüsch, durch welches man sich gegenwärtig zu diesen Grotten Bahn brechen muß, die Wildheit der umgebenden Felsen soll seltsam mit der feinen juwelierartigen Ornamentirung dieser Bauten contrastiren. Die eigentlich architektonischen Glieder, die freien Stützen, sind dabei überall in willkührlicher und mannigfaltiger Weise gebildet. Die Hauptform der Pfeiler ist die, daß auf einen untern meist viereckigen Theil sich ein kürzerer, verjüngt anlaufender, nach unten meist ausgebauchter cannelirter Schaft erhebt, welcher in der Regel mit einem breit gequetschten Kugel-Kapitäl endet. Mit der Decke ist dieses Kapitäl durch eine Platte verbunden, an die sich zwei consolenartige Ansätze schließen, auf welchen jene vermittelst eines architrav-artigen Streifens ruht, der im Keime das griechische Gebälke zeigt. (Vergl. Fig. 19, Grottentempel zu Ellora). Auch den Pilaster, wie manche andere Form, welche die classische Baukunst ausgebildet hat, glaubt man unter den Gliedern auftauchen zu sehen, aber jede feste Gestalt verschwimmt wieder in buntem Wechsel, der in eine Ornamentenfülle wuchernd ausschlägt, in welcher

Fig. 19. Grottentempel zur Ellora.

auch spätere Formen entwickelter Kunst, selbst der Spitzbogen, anklingen, aber Alles in derselben unbestimmbaren Buntheit, und dazu kommen nun die Thier- und Menschengestalten, tragend, mit Wand und Pfeiler verwachsen, frazzenhaft, den traumartigen Eindruck vollendend.

Als Uebergangsformen von den Felsentempeln zu den Freibauten werden öfters die den Buddhisten eigenthümlichen Dagops und die Siegessäulen des Königs Asoka genannt. Beide Monumente gelten zugleich als die älteste Form, in welcher der architektonische und bildnerische Sinn des indischen Volkes zum Ausdruck gelangte.

Was zunächst die genannten Säulen betrifft, so waren dieselben Denksäulen, welche König Asoka zu Ehren der durch ihn triumphirenden Buddhareligion in

großer Anzahl errichten ließ. Sie sind aus einem röthlichen Sandstein gearbeitet und auch sonst von gleicher Beschaffenheit. Ihre Höhe beträgt gegen 40 Fuß, ihr Umfang an der Basis gegen 10 Fuß. Der sich nach oben verjüngende Schaft trägt ein Kapitäl von umgestürzter Kelchform, auf welchem als Symbol Buddha's, eine Löwengestalt, ruht. Die Kapitälform deutet auf westasiatische, namentlich persische Einflüsse.

Die andere Gattung der oben bezeichneten Monumente diente zunächst als Reliquenbehälter, daher auch der Name Dagop, d. i. das Körperbergende. Wir begegneten oben bereits derartigen Dagops, aufgestellt altarähnlich in dem hintersten und heiligsten Raume buddhistischer Felsentempel. Aber auch als selbständigere und zwar oft gewaltige Monumente kommen sie häufig vor. Sie führen im heutigen Volksdialekte den Namen Tope's, im Sanskrit Stupa's, d. i. im Allgemeinen Hügel oder Thurm, und sind meist einfach kuppelartige Rundbauten von fast halbkreisförmigem Profil auf niedrigem cylindrischem Unterbau. Diesen unentwickelten Bau umgab man wohl auch, wie an dem zu König Asoka's Zeit errichteten Tuparamaya-Tope auf Ceylon, mit schlanken Säulen von unregelmäßiger Stellung. Später hob man den Unterbau des Tope mehr heraus und markirte den Eingang durch zwei Säulen. Beide Säulen tragen dann wohl auch einen Querbalken oder mehrere durch Stützen von einander getrennte Balken, so daß stützende und lagernde Glieder den Eindruck von Flechtwerk machen. Letztere Art sieht man vornehmlich in Centralindien, wo die Tope's von Sanchi die wichtigsten sind (Fig. 20). Der größte Tope dort, wölbt sich über einem Unterbau von 14 Fuß Höhe und etwa 120 Fuß Durchmesser, zu dessen 6 Fuß breitem Umgang man auf einer Doppeltreppe emporsteigt. Darüber erhebt sich die Kuppelform bis zu einer Höhe von circa 56 Fuß. Die Bekrönung dieser Bauwerke bildet zuweilen ein Schirm, das Erinnerungszeichen

Fig. 20. Tope zu Sanchi.

Fig. 21. Pagode zu Madura.

an Buddha's heiligen Feigenbaum. In ähnlicher Weise wird wohl auch die Gestalt des Tope selbst symbolisch als Bedeutung der „Wasserblase" aufgefaßt, unter deren Bilde die buddhistische Lehre die Nichtigeit und Hinfälligkeit alles Irdischen bezeichnet.

Die größten Freibauten Indiens endlich sind die von den Europäern Pagoden genannten Tempelanlagen. Das Wort Pagode wird von dem indischen Worte Bhagavati, heiliges Haus, hergeleitet. Der Hindu nennt diese Anlagen Vimàna, Die gewöhnlichen Gebäude dieser Art bestehen aus einem Vorhofe und dem Tempel, welcher letztere wieder in zwei Theile, die Vorhalle und das Adyton, zerfällt; das Ganze ist meistens von düsterm Aussehen. Die größeren Pagoden sind ausgedehnte Anlagen mit einem oder mehreren viereckigen Höfen, von einer Mauer eingefaßt, mit Thürmen an den Seiten oder auf den Ecken. Innerhalb der Höfe liegen Tempel, Kapellen, Säulengänge, Räume für die Wallfahrer, Priesterwohnungen, Reinigungsteiche u. s. w. Die Eingangsthore tragen gewaltige Stufenpyramiden, deren einzelne Stockwerke mit Pilastern, Nischen mit geschweiften Bekrönungen, reichen Simsen und Ornamenten überladen sind; das Ganze schließt kuppelartig, aber dieser schließende Körper blüht selbst wieder in eine seltsame fächer- oder pfauenschweifartige Form aus. Zahlreiche und besonders großartige Anlagen hat der Dekan aufzuweisen, so die Pagoden von Chillambrum, Dschaggernat, Madura (Fig. 21.)

Der knochenlose Pantheismus der traumhaften Phantasie Indiens hielt auch die Entfaltung der Plastik nieder. Zur Freisculptur zu einer vollständigen Los-

Fig. 22. Relief aus einem Tempel zu Mahamalaipur.

lösung und Befreiung der menschlichen Gestalt aus dem Gestein sind die indischen Bildner nie gelangt. Selbst das einzelne Götterbild in den Tempelhallen, ist nur eine Art Hochrelief, welches sitzend oder stehend seinen Zusammenhang mit dem [illegible]nblock, aus dem es gemeißelt, bewahrt. Viel umfassender, als in diesen, den

Topes eigenthümlichen Einzelfiguren, zeigt sich die Thätigkeit der indischen Bildner in den endlosen Reliefdarstellungen, mit denen die Wände der Tempel, Säulen und sonstigen Glieder völlig übersponnen sind. Ohne Zusammenhang mit der baulichen Gliederung, ohne Rücksicht auf ein Compositionsgesetz drängt sich ein chaotisch bewegtes Gewirr von Menschen und Thieren zur plastischen Erscheinung (Fig. 22). Der Formsinn gelangt dabei im Einzelnen bis an die Schwelle des Schönen, so in den breithüftigen Weibergestalten, wie denn überhaupt für das Weibliche ein feines Gefühl vorhanden ist. Auch die männlichen Figuren zeigen oft Fluß und Schwung. Allein das Straffe und Geschwungene zerfließt überall mitten im Ansatz wieder in breiige Weichheit und Schlaffheit. Musculatur und Knochengerüst verschwindet unter dem Fettpolster der Glieder, die sich stengelartig zu biegen scheinen und an Guttaperchafabrikate erinnern. Die dargestellten Scenen geben fast durchweg

Fig. 23. Elfenbeinschnitzwerk.

ruhige Situationen mit stehenden, liegenden und auf orientalische Art kauernden Figuren. Nur ausnahmsweise ist bewegtes, leidenschaftliches Leben dargestellt, Kämpfe der Götter mit Dämonen, die beispielsweise in einem der Felsentempel in Ellora vorkommen.

Einen hohen Grad der Vollkommenheit erreichten die Inder auf dem Gebiete der dem Luxus dienenden Zierplastik, in Metall- und Elfenbeinarbeiten u. s. w. Außer arabeskenartig verschlungenem Rankenwerk, in welchem auch phantastische Thierbildungen eine Rolle spielen und sich in ornamentaler Weise wiederholen — ähnlich wie es bei den Mustern indischer Webereien der Fall ist — kommen als Füllungen von Mittelräumen mitunter auch frei componirte Genrescenen vor. Auch hier ist die Zeichnung meist von kindlicher Unbeholfenheit, während Geberde und Gesichtsausdruck nicht selten — freilich meist zur Karikatur gesteigert — durch

Lebendigkeit und Wahrheit überraschen (Fig. 23). Auch die Vorliebe späterer Zeiten für die Minaturmalerei, steht mit der Pflege der Kunstindustrie in Verbindung. Neben einer Menge conventioneller Typen zeigen diese Malereien, da wo sie sich mit dem wirklichen Leben befassen, oft eine eigenthümlich zarte Naivetät. Nicht selten kommt in ihnen der Hauch einer dichterischen Stimmung, ein Abglanz der duftigen Blumenpoesie der „Sakontala" und anderer indischer Dichtungen zur Erscheinung; namentlich anziehend da, wo sie sich im Kreise des Mädchenlebens bewegen, wo Mädchen mit Blumen sprechen, mit Gazellen kosen u. s. w. Freilich läßt sich bei allen diesen Erzeugnissen das Alter nicht bestimmen und es bleibt somit auch ungewiß, inwieweit die Einflüsse der europäischen Kunst dabei unbetheiligt sind. Die Malerei der Inder blieb im Wesentlichen ein Spiel. Zwar begegnet man Wandbildern bereits in den Grottenbauten zu Karli und Ajunta; dennoch bleibt die Malerei in selbständiger Bedeutung noch hinter der Sculptur zurück.

(Nach Fergusson, Schnaase, Springer u. A.)

II. Die klassische Kunst.

Einleitung.

Die Kunst der Völker, welche wir bisher betrachtet haben, war, so bedeutende und großartige Werke sie auch geschaffen hat, noch eine mangelhafte. Niedergehalten von der äußeren Natur oder gebunden an Herrscherwille und Priestertradition, bald dem Verstande, bald der Phantasie einseitig folgend, ist sie ohne eigentliche Geschichte. Eine völlig entwickelte Kunst und das klare Bewußtsein ihrer Bedeutung finden wir erst bei den Griechen, wo auf dem Boden eines freien Nationallebens alle Geisteskräfte gleiche Ausbildung erlangten. Alles trat hier in reiner Form ohne trübe Mischung mit andern Elementen auf. An der Seite der Architektur, welche sich zuerst entwickelte, stellte sich ebenbürtig ihre Schwester die Sculptur und auch die Malerei fehlte als selbständige Kunst nicht dem Bunde. „Der Kranz war also jetzt ganz entfaltet und zugleich ganz abgeschlossen, um so mehr abgeschlossen, als er gleichsam auf Einem Haupte ruhete, auf dem der göttlichen Hellas. Die geistige Einheit erschien hier als eine natürliche, das Reich der Künste und das Volk der Griechen hatten dieselben Grenzen".*)

Die ältesten Denkmäler Griechenlands, wie aller Küstenländer des Mittelmeeres deuten auf orientalische Anregungen und tragen überhaupt das allen primitiven Kunstepochen gleiche Charaktergepräge. Meist sind es, mittelst gewaltiger Steinblöcke ohne Mörtel aufgeführte Mauern und Thore, welche bereits eine antike Sage den Cyklopen zuschreibt. Ebenso wurden später diese Werke aus vorhomerischer Zeit auf das Urvolk der Pelasger zurückgeführt. Die bedeutendsten derartigen Denkmäler, Reste von Königsburgen wie von Königsgräbern, letztere durch Ueberkragung gewölbt, befinden sich zu Mykenä, Argos, Tyrins und in Kleinasien zu Knidos, Assos und an andern Orten. Erst nach dem Jahre 1000 v. Chr. wird es Licht in der Geschichte der Griechen. Unter dem Einfluß, welchen die Wanderungen der Dorer auf die Klärung der staatlichen Verhältnisse Griechenlands hatten, begann auch die nationale Kunst sich herauszubilden. Der Fortgang der Geschichte des griechischen Volkes, die Entfaltung seiner materiellen und geistigen Kräfte, wie der Verfall und Untergang derselben bestimmen das Schicksal und die Perioden seiner Kunst. Bereits um 500 zeitigen die Perserkriege, welche alle Kräfte der Nation wachrufen, die Blüthe des Hellenenthums, und, getragen von reliöser und patriotischer Begeisterung, zieht ein Frühling für die Kunst herauf, wie er herr-

*) C. Schnaase, Niederländische Briefe.

licher nicht wiederkehrte. Der Boden, der die edelsten Werke in dieser Glanzzeit trieb, war der Athens, das die Hegemonie in Griechenland erlangt hatte. Die Eifersucht Sparta's brachte den peloponnesischen Krieg und mit ihm Leidenschaft und Genuß, der Kunst aber die Richtung auf den Reiz der Sinne (400—340). Als Griechenlands Freiheit in der Schlacht von Chäronea ins Grab gesunken, war auch die Kunst — wie bewundernswürdige Werke sie auch immer hervorbrachte — ihrer Seele, der Unschuld, verlustig gegangen (340—200).

Die Architektur Griechenlands entwickelt sich am Tempelbau. Um 650 v. Chr. hatten sich, nach Pausanias Zeugniß, bereits die beiden Hauptbaustyle, der streng gebundene, männliche dorische und der weiblich weichere ionische Styl ausgebildet. Der dorische Tempel ist in sich geschlossener, durch die Macht des Ganzen bestimmter als der ionische, der die baulichen Glieder selbständiger, freier auftreten läßt und feiner durchbildet. In der ersten Periode hellenischer Kunst wurde im Mutterlande sowohl wie in den westlichen Colonien, besonders Unter-Italiens, der dorische Styl in großer Strenge und Herbe geübt; während der ionische Styl mehr auf Kleinasien beschränkt blieb. Auch in der zweiten Periode, der Perikleischen Zeit, findet der dorische Styl auf attischem Boden zu größeren Tempeln noch vorwiegend Verwendung, aber sein Ernst wird zu jener hohen Anmuth gemildert, die ein Erbtheil der Athener war. Zugleich gelangt auf diesem Boden der ionische Styl zu seiner schönheitsvollsten Ausbildung. Die prachtliebende Alexandrinische Zeit endlich verschmilzt in ihrer an den Orient erinnernden Verzierungslust beide Style zu einem dritten: den korinthischen Styl.

Ein Volk, das so menschlich schön empfand, wie die Griechen, war zu einer Kunst prädestinirt, welche die Schönheit der Menschengestalt zum Gegenstand hat. Die plastische Form wurde die Kunstform, in welche sich der griechische Volksgeist ganz und voll ergoß. Gelöst aus jener Abhängigkeit von der Architektur, welche die Bildnerei des Orients charakterisirte, befreit von fremdländischem Einfluß wurde die Plastik in einer ganz ihrem Wesen entsprechenden Weise von den Griechen schnell auf den Gipfel der Vollendung geführt, von wo aus sie für alle Zeiten mustergültig erscheint. Deutlicher noch als bei der Architektur sondern sich die Epochen der Bildnerei und tragen das Gepräge der Zeitereignisse. Von rohen, aus Holz geschnitzten Götterbildern ausgehend, die später noch in den aus Gold und Elfenbein zusammengesetzten (chryselephantinen) Statuen nachklingen, näherte man sich in denselben immer mehr dem Individuellen und Naturtreuen. Allein, wie nahe man auch der naturwahren Lebendigkeit kam, nie ließ der Idealsinn des Griechen dieselbe in die gemeine Wirklichkeit hinübergleiten; immer wußte er seinen Gestalten das Recht allgemeiner, unvergänglicher Gültigkeit zu wahren. Die griechische Sculptur tritt mit dem siebenten Jahrhundert in die Geschichte ein und zeigt bei Gebundenheit und Härte bereits ein vorgeschrittenes Verständniß der natürlichen Formen. Wir begegnen in dieser Frühzeit schon verschiedenen, von einander sich sondernden Künstlergruppen, einer attischen und der ihr nahverwandten lycischen, ferner der äginetischen und endlich der aus dem sicilischen Selinunt und aus Sparta stammenden Kunst. Die Zeit von der Mitte des fünften bis gegen den Schluß des vierten Jahrhunderts ist die Epoche der höchsten Entfaltung der Bildnerei. In der ersten Hälfte dieser Epoche, die mit der Glanzzeit Griechenlands zusammenfällt, tritt der sogenannte hohe Styl auf, der im Mittelpunkte des Wesens der Plastik steht. Der Hauptträger dieses Styls ist Phidias und seine Schule in Athen. Daneben ist die Schule von Sikyon mit Polyklet hervorzuheben, wie als ein dritter Hauptmeister Myron. In der zweiten

Hälfte dieser Blüthezeit tritt an die Stelle ruhiger Erhabenheit die Darstellung leidenschaftlich erregteren Gefühls, lebhaftern sinnlichen Reizes und zwar ist es, neben der atheniensischen Schule, der Peloponnes in den sikyonisch-argivischen Meistern, welcher der Kunst diese Richtung giebt. Noch hält sich diese Richtung auf die vollere Ausbildung des Subjectiven innerhalb der Grenzen ächter Idealität, welche Grenzen aber in der folgenden Epoche, von Alexander bis zur Eroberung Griechenlands durch die Römer, überschritten werden. In dieser Verfallzeit drängt sich der Naturalismus ein, der Effect wird Zweck, an Stelle inneren Gehalts tritt glatte Eleganz und formeller Reiz. Aber immer noch, die ausdauernde Lebenskraft der griechischen Plastik bezeugend, entstehen einige höchst bedeutungsvolle Werke und besonders sind es die Schulen von Rhodos und Pergamos, in welchen die Kunst eine kurze Nachblüthe erlebt.

Auch die Malerei, welche in der Kunst des Orients nicht aus den Kinderschuhen kam, wurde von den Griechen, wenn auch etwas später als die übrigen Künste, der Reife entgegengeführt. Bei dem plastischen Geiste des griechischen Volkes blieb die Farbe jedoch immer der Form unterthan. Innerhalb dieser Richtung aber nahm die Malerei einen den übrigen Künsten der Griechen analogen Entwickelungsgang. Zeugnisse hierfür sind leider nur noch der auf uns gekommene Vorrath bemalter Thongefäße, wie die in Pompeji und an andern Orten aufgefundenen Wandmalereien. Daneben müssen die schriftlichen Ueberlieferungen der Alten uns als Quellen dienen.

Die Kunst suchte, nach dem Untergange Griechenlands, in Italien eine neue Heimath. Von dem Kunstgeist, der die alten Völker dieses Landes belebte, zeugen noch zahlreiche Baureste, Sculpturen und selbst Malereien. Dasjenige der italischen Völker, das nach langen Kämpfen die Herrschaft über die andern und danach über die Welt davontrug, die Römer, hatten von Haus aus wenig Kunstsinn; ihre Architektur bildete sich auf Grund der überlieferten etruskischen Bauformen und hauptsächlich unter dem Einfluß der griechischen Kunst aus. Letzterer entnahmen sie den Säulenbau in seiner späteren, reichen Erscheinungsform und verbanden denselben mit dem italischen Gewölbebau, welche Verbindung als Grundzug der römischen Baukunst zu bezeichnen ist. Dabei tritt die Eigenart römischen Wesens weniger in den sacralen Werken hervor, als in den Profanbauten, in denen einerseits die Prachtliebe des welterobernden Volkes, andererseits dessen praktischer Sinn einen großartigen Ausdruck erlangt. Für den die römische Baukunst dominirenden griechischen Einfluß spricht, daß die Reihe der hervorragendsten erhaltenen Baudenkmäler erst um die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. beginnt, als der römische Eroberer den siegreichen Fuß auf den hellenischen Boden gesetzt hatte. Das von hier anhebende Leben gelangte dann unter den Kaisern, besonders in der Augusteischen Zeit, zu seiner höchsten Entfaltung, und erst vom Anfang des dritten Jahrhunderts n. Chr. bricht der Verfall herein. Außerhalb Italiens begegnen wir in Spanien und Frankreich, wie an den Ufern des Rheins und der Donau, den monumentalen Spuren der Römer; ebenso im Orient, wo namentlich die Prachtbauten von Palmyra und Balbek in Obersyrien und die Grabmäler von Petra in Arabien das Interesse fesseln.

Weniger als von einer römischen Architektur kann von einer eigentlichen römischen Plastik gesprochen werden, wenn auch der Unterschied der römischen Kunst von der griechisch-alexandrinischen noch nicht ganz aufgeklärt ist und der Streit immer noch währt, ob die eine oder andere Statue dieser oder jener Zeit angehört. Nur in den geschichtlichen Darstellungen wie in der Porträtbildnerei

athmet ein nationaler Geist. Unter Kaiser Hadrian schien der Bildnerkunst des Alterthums ein Nachsommer erblühen zu wollen; doch das römische Volk und damit das Alterthum sollte sich ausgelebt und seine Mission erfüllt haben. In der Ueppigkeit und dem Unglauben des zerfallenden Römerreichs ging schnell aller plastischer Sinn unter.

Auch die Malerei ging von den Griechen zu den Römern über und erlebte hier eine kurze Nachblüthe. Neue Erfindung tritt dabei weniger hervor. Das Beste scheint beliebte frühere Meisterwerke zu wiederholen, hauptsächlich, dem praktischen Sinn der Römer entsprechend, zu decorativen Zwecken.

1. Griechenland, die Wiege der Kunst.

„Der Einfluß des Himmels muß den Samen beleben, aus welchem die Kunst soll getrieben werden. Und zu diesem Samen war Griechenland der auserwählte Boden."

Nichts kann wahrer sein, als dies Wort Winkelmann's, des Vaters der Kunstgeschichte. Die Natur, der gemeinsame Mutterschooß aller Dinge, ist auch die Erzeugerin und Pflegamme der Kunst. An den Brüsten der hellenischen Natur ward die Kunst der Hellenen großgesäugt, und man kann diese nicht verstehen, ohne jene zu kennen. Alles, was im griechischen Leben bewundert wird: die Energie der Tugend und Thatkraft, die Höhe und Vielseitigkeit der geistigen Bildung, die unerreichte Schöpferkraft, Schönheit und Mannigfaltigkeit in aller Kunst, der Sitten freie Anmuth, die heitere Schönheit wie der würdige Ernst des öffentlichen Lebens, — das Alles erblühte in diesem Jugendvolke der europäischen Menschheit nicht ohne den begünstigenden Einfluß der Lage und Natur seines Landes und seines glücklich gemischten Klimas.

Die alten Griechen waren sich dieser Vorzüge wohl bewußt. Ihre Schriftsteller und Dichter werden nicht müde, dieselben preisend zu verherrlichen. Sein Land, seine Natur, sein Klima galten dem Griechen als die Krone der Schöpfung, als Mittelpunkt der Welt. Pallas Athene selbst, hatte, wie Plato sagt, dies Land ihrem geliebten Volke angewiesen. Darum schienen sich die Griechen das geistige Herrschervolk der Welt, in der es außer den Hellenen nur noch Barbaren gab, über die zu herrschen den Hellenen gebührte. Aber diese Weltherrschaft war vielmehr eine geistige als eine materielle, und darum hat sie über das Leben des Volkes selbst hinaus sich Jahrtausende lang erhalten bis auf den heutigen Tag.

Und um so staunenswürdiger erscheint dieser Triumph griechischen Geistes über die ganze nachlebende Menschheit, wenn man bedenkt, wie klein das Land war, welches Kunst und Wissenschaft zu welterobernden Mächten großzog. Das Land der Griechen umfaßte nur den kleineren südlichen Theil der großen Halbinsel, welche im Osten vom schwarzen, im Westen vom adriatischen Meere begrenzt ward. Man könnte das Land selbst fast ein Kunstwerk nennen; denn es besitzt alle wesentlichen Eigenschaften eines Kunstwerks: übersichtliches Maaß, Beschränktheit und Einfachheit in der höchsten Mannigfaltigkeit. Es gibt kein Land der Erde, sagt ein berühmter Kunstforscher und Reisender, der Däne Bröndstedt, das sich so wunder-

bar mit dem Meere vermählt, keins, das die Schönheit aller Gegenden Europas in solchem Grade verbunden aufzeigt. Der Wanderer, der aus Thessaliens weiten, fruchtbaren, rossenährenden Ebenen den Peneiosfluß entlang in das Tempethal eintritt, glaubt sich aus Dänemarks korngesegneten Gefilden plötzlich wie durch Zauberschlag versetzt in die sanften und doch prachtvollen Umgebungen einer üppigen italischen Natur, während ihn, kaum eine halbe Stunde weiter hinein in das Thal, die großartige Felsenpracht einer deutschen Schweizerlandschaft umgibt.

Nur in einem solchen kleinen Lande konnte das griechische Leben mit seiner freien Vielgestaltigkeit entstehen; nur in so übersichtlichem und geschlossenem Raume konnte ein innerlich bewegtes und doch festgeschlossenes mannichfaltiges Staatsleben erwachsen, während in den breiten Küstenländern, in den weiten Stromthälern des Orients das unabsehbare Gewimmel der Menschenmassen allein durch den weitgreifenden Zwang des religiösen und politischen Despotismus zusammengehalten werden mochte.

Dies kleine Land besaß ferner auch jenes Maaß des Bodens und des Klimas, das, gleich entfernt von verschwenderischer Ueppigkeit, die den Geist entnervt durch mühelosen Genuß, wie von jener öden Kargheit, welche den Schwung der Seele lähmt und niederdrückt, eine glückliche Mitte bildete zwischen Arbeit und Genuß, ruhigem Stillstande und kräftigem Aufschwung, zwischen Sammlung und Zerstreuung. Der Anblick des Landes ist zuerst viel rauher, als man zu erwarten pflegt. Von der Höhe übersehen, gleicht es einem Meere von versteinerten Wellen, ganz durchästet von rauhen Felsgebirgen, die freilich einst mehr als jetzt bewaldet waren. Bei diesem Anblicke erinnert man sich, daß die alten Griechen mit nichten so süß und geschmeidig waren, wie sie der Schöngeist sich vorstellt, und daß ihre Schönheit aufwuchs auf der Grundlage derber Kraft. Hier jagten diese unerbittlichen homerischen Städteverwüster den Löwen, den Eber und den grimmen Bergstier, hier starrt die dorische Härte und Wildheit. Aber das Auge, das zu diesen Gipfeln und Spitzen hinaufstieg, weckte und nährte zugleich den Sinn des Erhabenen in der Brust des Hellenen. Der reine Schwung der Berglinien, die unendlich mannichfaltige aber immer reizvoll modellirte Form der Felsgebirge, in der sich Schroffes und Gerundetes zu schöner Einheit verbinden, weckten und bildeten den plastischen Blick, wie sie noch heute das Entzücken des Künstlers sind. Und dieses Reich von schönen Linien und Formen sah der Grieche belebt und verklärt von dem zauberhaften Farbenreize seiner reinen Luft, eingefaßt von der blauen Pracht seines Himmels, dessen unvergleichlicher Glanz dem aufschauenden Blicke ins Herz hineinlachte; er sah es umflossen von dem Spiegel dieses Himmels, von einem Meere, dessen tiefe lichtdurchdrungene Bläue im reizvollen Wechsel der Farben die Küsten von Hellas umspülte.

Den Gegensatz zu der rauhen und erhabenen Wildheit der griechischen Gebirgsnatur, welche dem Charakter des dorischen Stammes entspricht, bildet die ionische Weichheit und Lieblichkeit der Thäler, die jedoch weit entfernt ist von jener orientalischen Ueppigkeit, welche den Sinn berauscht und in Träume schwelgerischer Wollust versenkt.

Klar wie sein Himmel, schwungvoll und doch scharf umrissen und bestimmt wie seiner Erde Formen, war auch die Pflanzenwelt, welche den Hellenen umgab. Wo sich in derselben üppige Fülle in Wuchs und Stamm, in Krone und Baumschlag zeigt, da wird diese Fülle doch wieder, wie bei der Platane und dem Ahorn, zur gemessenen Bestimmtheit hingelenkt durch die strenge, dem Krystallartigen verwandte

Zeichnung der Blätter. Das Grün der Bäume, nicht eintönig, sondern in unzähligen Nüancen spielend, meist von warmer, zuweilen von glänzender, schwärzlicher und graugrüner Farbe, ersetzt durch seine Dauer den Schmuck der schnell versengten Wiesenfluren. Erst wenn man die reizende jungfräuliche Schlankheit des Lorbeerbaums sieht, versteht man völlig den Mythus von der Daphne, wie man bei dem Anblick der hoch zur Krone aufsteigenden Doldenstengel die Form der griechischen Tempelsäule versteht, welche hellenischer Kunstgeist der Natur nachschuf. —

In dieser Vegetation der Thäler lebt und webt eine eben so reiche und anmuthige Thierwelt. Zahllose Cicaden summen im Grase, tausende von Nachtigallen schlagen im Myrthengebüsche, unter den Oliven, im Platanenhain, im Dunkel der Orangen und Limonen. Das Steinhuhn lockt, zierliche Lacerten werden von Schlangen verfolgt, mächtige Reiher schreiten gravitätisch einher, Pelikan und Storch lauern am See auf Beute und hoch in den Lüften, stolze Kreise ziehend, wiegt sich der Adler, der blitztragende Vogel das Zeus. Wenn auch die gefährlichen, der Kultur feindlichen Thiere schon in früher Heroenzeit verfolgt und stark vermindert wurden, so war doch darum das wilde Gethier nicht in dem Grade wie bei uns ausgerottet, und die griechischen Dichter und Künstler sahen noch Löwen und Schlangen, Adler und Geier, nicht in Käfigen, sondern in Freiheit. Der Thiere Schönstes, das Pferd, war zugleich in seiner edelsten Race, der schlanken orientalischen, in Griechenland vorhanden, und die marmornen Rosse des Parthenon zeigen, daß Phidias der herrlichsten Modelle nicht entbehrte.

Ueberall in der organischen wie in der anorganischen Natur umgab so den griechischen Menschen die kunsttriebweckende Schönheit. Sie lachte ihm ins Herz mit dem hellen Lichte seiner Sonne und mit der Zauberpracht der Farben, der Kinder des Lichts. Sie grüßte ihn aus der strahlenden Bläue seines Himmels und seines Meeres, und aus der Reinheit und Klarheit seiner Luft, deren Hitze während der Sommergluten hier der frische Hauch des Gebirgswaldes, dort die labenden Winde des Meeres kühlten. Sie lockte und bildete sein Auge durch die Linien und Formen der schön gestalteten Erde, wie durch die schön geschwungenen Wellen des rauschenden Meeres. Sie umgab ihn in Busch und Baum, in Wald und Feld, in dem silbernen Rieselrauschen der kühlen Felsenquelle, die dem Dürstenden Labung spendete, wie in den tausend mannichfaltigen Reizen seiner Thier- und Pflanzenwelt.

Und hinein in all' diese Schönheit schuf dieselbe Natur das göttergleiche Gebild des griechischen Menschen.

Es war der griechische Himmel, der, wie schon Hippokrates lehrte, die schönsten und wohlgebildetsten Geschöpfe und Gewächse und eine Uebereinstimmung der Neigungen mit der Gestalt hervorbrachte. Darum war die leibliche Bildung des griechischen Menschen der Ausdruck des reinen Gleichgewichts von Temperament und Anlage überhaupt. Der Gliederbau war kräftig breit und doch von schlanker Linie und geschmeidigen Formen. Der Charakter des Gelösten, Herausgearbeiteten, Entwickelten, besonders in der freigewölbten Brust, der schon in der Race lag, ward durch die Gymnastik noch mehr vervollkommnet. Das eigenthümliche griechische Profil ist allgemein bekannt. Die Kunst fand es vor in der Natur und bildete es nur aus zur höchsten Vollendung. Noch heutigen Tages findet man hier und da in Griechenland dieses Profil; die gerade Linie in der Verbindung von Stirn und Nase, das große Auge, das runde volle Kinn, das breitere Gesicht, welche

nach Aristoteles den ionischen Typus bezeichnen, der zur Zeit der blühenden Kunst das Ideal der griechischen Bildner wurde. Auch die dorische Gesichtsbildung, welche an das Profil der Plastik und Malerei vor Phidias erinnert: ein feines spitzes Gesicht, von vorn schmal zu sehen, zurückfliehende Stirn, scharfe Adlernase, der feine Mund wie zum Lächeln in den Winkeln aufgezogen, das spitze Kinn — auch diese dem dorischen Stamme eigenthümliche vogelähnliche Physiognomie kann man noch heute in Neugriechenland beobachten.

So ausgestattet von der Natur fand sich der Grieche unter einem Himmel in einem Lande, wo das Leben weder zu schwer noch zu leicht war, wo mit mäßiger Mühe dreifache Ernte gedeihet, wo Wein und edle Früchte die Sinne erfreuen, und der leichtere Genuß die Mäßigkeit begünstigt. War auch des fruchtbaren Landes nur wenig, so lohnte doch überall der Boden die Mühe des Menschen, dem er zugleich lieb und werth wurde durch die Sorgfalt und Arbeit, die er auf seine Pflege verwenden mußte. Und wo der Boden nicht ausreichte, da lockte das Meer nach allen Seiten hinaus zum Handel, der mit dem Reichthum zugleich die Mittel brachte zur Verschönerung des Daseins, nachdem das Nothwendige gewonnen war. Die vielfach eingeschnittenen Küsten geben dem Lande individuelle Gestalt, und zeigen sinnbildlich die reiche Gliederung griechischen Lebens an. Die häufigen Golfe mit ihrer Beckenform, schön gerundeten Theaterkreisen vergleichbar, luden den Menschen zur Ansiedelung, sein Schiff zur Sicherheit ein. Rings umher aber schwimmen in reiner Bläue die schön gezeichneten Inseln. Vorzugsweise vom Himmel begünstigt war Attika, wo die reine Luft den Blick am weitesten hinausträgt über das Meer, und wo vom Hymettosgebirge herab das Auge über seinen blauen Spiegel ostwärts bis Chios dringt.

Aber auch unter der Erde bot sein Land dem Hellenen die Mittel aller Kultur und Kunst. Erz, Eisen und edle Metalle waren reichlich vorhanden, und unerschöpfliche Brüche des edelsten Marmors boten sich dem Künstler zum bildsamen Stoffe dar.

Dieser griechischen Natur und ihrer Mischung und Gestaltung entspricht nun auch die griechische Kultur und ihre äußeren Formen. In allen ist das Nothwendige zu Freiheit und Leichtigkeit umgeschaffen, alle verkünden die schöne Menschlichkeit. Die Tracht ließ das Haupt überall, wo man nicht den Schutz des Helms, des Reisehuts, der Schiffermütze bedurfte, frei und unbedeckt, die Beine in ihrer schönen Zeichnung nackt — Hosen galten für barbarische Tracht — und auch der ganze oder halbe Arm sah nackt aus dem Gewande hervor. Aber auch unbekleidet sah das Auge die schöne Menschengestalt bei den gymnastischen Spielen, und der Künstler brauchte keine Modelle, um den Körper in jeder Bewegung zu sehen. Wir Moderne besitzen, wie Heinse treffend sagt, nicht dies von Kindheit an entwickelte Gefühl für die Form in ihrer unverhüllten Schönheit; wir wissen besser, wie die Röcke aussehen auf dem Rücken als die lebendige Haut.

Wie einfach und doch schwungvoll, wie edel ohne Ueberladung, wie lebendig und gefühlt alle Geräthe waren, weiß Jeder, der antike Vasen, Lampen, Candelaber und Tafelgeräthe, Helme, Schilde und andere Waffen gesehen hat. Selbst die Löcher am Siebe hatten Zeichnung, das Gewicht an der Wage war ein Götterkopf, die Theatermarke stellte ein niedlich geschnittenes Thierchen vor; denn in Alles drang der Geist der Kunst und Schönheit ein, und wie der Grieche das Schöne schuf, so war er hinwiederum selbst, seine ganze Erscheinung, seine Lebensformen Gegenstand des Künstlers und der Kunst.

Wenn nun auch die Natur des Landes nicht einzig und allein den Ursprung

griechischer Kunstweise erklärt, vielmehr die Beziehungen der hellenischen Völker zum Orient, namentlich zu Aegypten ein Theil an derselben zugesprochen werden muß, so verwischen sich doch die Spuren dieses Zusammenhanges immer mehr, je weiter die Entwickelung des griechischen Staats- und Volkslebens fortschreitet und je näher wir der Zeit kommen, wo die attische Kunst ihre edelsten und unsterblichen Blüten trieb. Es ist ein müßiger und schwerlich endgültig zu entscheidender Streit, ob und wie großen Einfluß fremdländische Vorbilder auf die griechische Kunstübung gehabt haben, aber das Eine wird Jeder willig anerkennen, daß der schöpferische Trieb des griechischen Geistes den überkommenen fremden Typus bald auflöste, um ihm, neugestaltet, das Siegel der Schönheit und damit das Gepräge griechischen Geistes aufzudrücken.

So finden sich von der orientalischen Verwandtschaft der Griechen deutliche Spuren in den Festen des Weingottes, in den Dionysien und in dem Taumel trunkner Lust, der sie begleitete. Aber selbst in der Trunkenheit dieses Taumels fehlte nicht das Band der Schönheit, welche auch der wildesten Ausgelassenheit jenen Rhythmus verlieh, der als takthaltendes Maaß selbst die rasende Lust der Bacchantin beherrscht. Gegenüber diesen Festen der ausgelassenen Lust standen die Feste der Thätigkeit, die gymnastischen Festspiele zu Olympia und anderen Orten. In ihnen zeigte der Grieche seinen Göttern und seinem Volke die ganze Herrlichkeit hellenischer Kraft und Schönheit. Und schon allein dies, daß dieses Volk solche Feste hatte, stempelt es zu einem schönen Volke, zu einem Volke, das sich selbst und sein ganzes Leben zu einem Kunstwerke schuf. Solche Spiele waren ein Gottesdienst; und der hellenische Gottesdienst bestand überhaupt und vorzugsweise in Aufzügen, wo sich das Volk an seinem Reichthum, an dem Adel seiner Stände, an der Schönheit seiner Jünglinge und Jungfrauen, seiner Rosse und Rinder, seiner Tempel und Kunstwerke erfreute. Die Ueberreste des Orientalismus: traurige Entsagung, Einsiedelei und dumpfes Hinbrüten auf der einen, wilde Wollust, scheußliche Selbstvernichtung, blutige Menschenopfer auf der anderen Seite, erscheinen überwunden und abgethan im griechischen Volke und Leben. Nur in den Mysterien barg sich noch ein letzter Rest des Düstern und Geheimnißvollen. Der allgemeine Cultus war mild, heiter und sonnig, wie die Natur und das ganze Dasein. In diesem Volke zuerst war die Religion freie Verehrung, wie dieses Volk das erste war, bei welchem keine geschlossene Priesterschaft die Zügel religiöser und geistiger Herrschaft führte. Die mythologischen Traditionen der Hellenen wurden nicht von Priestern überwacht und von ihnen gemodelt zu einer festen Doctrin, sondern sie waren Volkssagen im Munde einer frei waltenden Dichtung. Begeisterte Sänger belehren das Volk über seine Götter und seine menschlichen Pflichten, und ohne Scheu und mit vollster Wahrheit konnte der fromme Grieche Herodot das Wort aussprechen: „Homer und Hesiod haben den Hellenen ihre Götter gemacht."

Religiöser Fanatismus war diesem Volke fremd, das keinem Gotte, von dem es Kunde vernahm, die göttliche Ehre verweigerte. Mochten sich über ihre Götter, über deren Namen und Thaten auch die verschiedensten und widerstreitendsten Sagen bilden, den Griechen beunruhigte darüber kein Zweifel. „Wie du auch heißen mögest," ruft der Chor in einem Gebete bei Sophokles, „ich flehe zu dir und zu deiner Hülfe!"

Während bei den Orientalen alle Sphären des Daseins und der Thätigkeit, Kunst, Wissenschaft, Staat, Religion, Moral in der Priesterherrschaft zusammenflossen, löste sich bei den Griechen jede derselben vom Ganzen ab und entwickelte

sich frei von den anderen als selbständig ausgebildetes Glied einer organischen, nicht mechanischen Einheit. Nie wieder hat ein Volk so vielseitig alle Kreise menschlicher Thätigkeit durchmessen und ausgebildet. Keine dogmatische Lehre stellte fest, was Recht und Unrecht, Gut und Böse sei; das eigene sittliche Gefühl des Volkes schuf und entwickelte die Sittlichkeit. Das Gefühl der Ehrfurcht vor dem Hohen und Göttlichen, die tiefe Scheu vor dem Unheiligen und Unreinen, Achtung vor der Sitte und dem selbstgegebenen Gesetze vertrat bei den Hellenen die Stelle jener äußerlichen Zucht und Bevormundung durch Hierarchie und Staatspolizei. In solcher Freiheit entfaltete sich der Geist des griechischen Volkes zu einer Blüte der Anmuth und Schönheit, welche weder vorher noch nachher ein anderes Volk erreicht hat. (Nach Fr. Vischer und A. Stahr.)

2. Das Königshaus zu Ithaka.

Ehe wir dem Tempelbau uns zuwenden, an welchem sich vorzugsweise die griechische Architektur entwickelte, werfen wir einen Blick auf die Wohngebäude, denen lange der Charakter primitiver Kunst eigen blieb. In anspruchsloster Weise umschlossen die Häuser die kleine Welt der Hellenen. Die Wände bestanden aus vielleicht wenig verstrichenen Steinblöcken, wie das Geröll der Gebirge sie eben darbot. Doch auch Wände von Lehm und aus luftgetrockneten Ziegeln scheinen schon in frühester Zeit vorgekommen zu sein. Die Mythe wenigstens bezeichnet Toxius als Erfinder des Hausbaues aus Lehm, indem sie noch hinzufügt, daß Kinyras die Dachziegel erfunden habe; Angaben freilich, die ebenso wenig Anspruch auf historischen Werth machen, wie wenn Plinius berichtet, daß zuerst die Gebrüder Euryalos und Hyperbios in Athen Ziegeleien angelegt und Häuser gebaut hätten. Nicht in den Wänden jedoch, sondern vielmehr in der Herstellung der Decke prägt sich das jeweilige technische und architektonische Vermögen eines Volkes aus. Welcher Art und wie anspruchslos aber die Bedeckung war, das lehrt uns eine gleichwohl erst aus späterer Zeit stammende, von Plutarch überlieferte Anekdote, nach welcher ein Bürger von den Ufern des Eurotas, der zu Korinth im Hause eines Gastfreundes die Deckbalken behauen und geschnitzt fand, das Landeskind vom Isthmos fragte: „Wachsen denn bei euch die Hölzer viereckig?" Man scheint demnach in Sparta selbst noch in historischer Zeit die Baumstämme unbehauen als Deckbalken verwendet zu haben, was um so mehr in der grauen Vorzeit der Fall gewesen sein mußte. Dem Dorer gebot sogar ein Gesetz: „Nur mit der Säge die Thür, nur mit dem Beile die Balken zu arbeiten."

Wir können uns, von solchen Angaben aus historischer Zeit rückschließend, die Hütten und Wohnräume der Urhellenen kaum roh genug vorstellen. Waren doch selbst die Häuser homerischer Zeit, wenn auch schon regelmäßig gegliedert, noch immer schlicht genug, und selbst an Palästen war des Architektonischen wenig. Von der Disposition der Königshäuser geben die Schilderungen Homers eine ziemlich anschauliche Vorstellung, besonders die Schilderung des Herrenhauses von Ithaka, welche durch die Reste eines Gebäudes, die sich auf der Höhe von Aito in Ithaka gefunden, unterstützt wird.

Die dürftigen von W. Gell noch vorgefundenen Mauern, auf dem bei-

gegebenen Plane (Fig. 24) durch volle Linien gegeben, sind von dem gelehrten Entdecker nach den homerischen Gesängen durch punktirte Linien zu einem Ganzen, so weit thunlich, vervollständigt. Die Anlage war von einer Hofmauer umschlossen, von welcher sich noch Reste (a) fanden, die wahrscheinlich an die Ummauerung der Akropolis (b) sich anschließend, zugleich als Substruction der höchsten Burgterrasse gedient haben. Innerhalb dieser Umfriedungsmauer des äußeren Hofes prangte nach Homer der von Schweinen und Gänsen umlagerte Düngerhaufen, der Stolz aller Landwirthe, auf welchem (Od. XVII) der treue eben verendende Haushund seinen heimkehrenden Herrn wedelnd begrüßte. Vom äußeren Hofe führte dann ein „dröhnender" Thorweg (c) zu dem länglichen inneren Hofe (d). Auch in diesen Hof hinein treiben die Hirten Melanthios und Philätios Ziegen und Rinder. Er mag besondere Abtheilungen gehabt haben, gewiß ist nur der Altar des Zeus in der Mitte (e) und eine Cisterne (f), die Gell unter den Trümmern fand. Zur Linken reihten sich wahrscheinlich die Männergemächer (g) an, während sich zur Rechten die Frauenwohnung (h) befand, so abgeschlossen, daß die Mägde in ihren Kammern von der tumultuarischen Ermordung der Freier nichts sahen und hörten, Penelope aber während des Blutbades ruhig des Schlafes genießen konnte. An die Schmalseite des Hofes, welche dem Eingange (a) gegenüberlag, grenzte der große Männersaal (i), der Schauplatz eines großen Theils der Handlung der Odyssee.

Fig. 24. Plan vom Königshaus zu Ithaka.

Der Zugang vom Hofe ward durch eine vermuthlich mit Stufen erhöhte Thür „mit cypressenen Pfosten" (k) vermittelt, an welcher Odysseus seinen den Saal beherrschenden und jedes Entrinnen verhindernden Standpunkt nahm, wo er mit seinen ebenfalls auf der Plattform der Thürstufen befindlichen Getreuen die Freier bekämpfte. Zur Linken scheint sich der Zugang zur Treppe befunden zu haben, welche zur Waffenkammer führte. Der Männersaal ist sehr bedeutend anzunehmen, wenn alle hundert und acht Freier mit den nöthigen Dienern Platz haben sollten. Ein so ausgedehnter Raum erfordert zur Stütze der Decke eine Pfeiler- oder Säulenstellung in der Mitte, ob aber, wie aus mehren Stellen hervorzugehen scheint, eine mächtige Säule, zugleich den Ständer für die Lanzen bildend, die Kreuzung der Hauptbalken der Decke unterstützte, wie das auch an andern Gemächern, im Waffenzimmer und im ehelichen Schlafgemache der Fall war, oder ob mehre Stützen angebracht waren, ist nicht völlig klar. Diese Säulen waren wahrscheinlich von Holz, wie das wenigstens an dem Palaste des Oenomaos von Elis der Fall war, wo noch zu Pausanias Zeit eine solche Holzsäule allein von dem verbrannten Palaste übrig, wegen ihres Alters aber durch eiserne Bänder

zusammengehalten und wie eine Reliquie durch ein Dach geschützt, gezeigt wurde. Die Holzdecke des hochragenden Saales wird berußt genannt, wie sie in mittelalterlichen Schlössern oder noch jetzt bei ähnlichen ländlichen Räumen, die von offenem Feuern erwärmt und Abends von Kienfackeln beleuchtet wurden und werden, zu sein pflegt, und zeigte unvertäfelt seine offene Balkenlage aus Fichtenstämmen, so daß Athene aufschwebend sich dort setzen konnte, „der ruhenden Schwalbe vergleichbar“. Der hohen Wände Zier beschränkte sich außer gewissen Einschnitten, die höchstens zu einer Art Lisenenbildung dienten, wahrscheinlich auf angelehnte und aufgehangene Schilde; von Fenstern findet sich keine bestimmte Andeutung. Doch weist gerade das erwähnte Bild von der ruhenden Schwalbe auf Licht- und Luftöffnungen in den Wänden, unmittelbar unter der Decke hin, denn Abzugslöcher waren der beständig lodernden Feuer und Fackeln wegen unerläßlich. Der Estrich wird gepflastert genannt, doch scheint das Paviment eher dem Pflaster einer Straße als dem Plattengetäfel eines Saales historischer Zeit ähnlich gewesen zu sein, denn sonst hätte weder der viele Staub bei dem Freiermorde noch das Reinschaufeln des Bodens nach demselben gehörigen Sinn.

Noch aber ist ein Raum übrig, dessen Erklärung einer weiteren Besprechung bedarf. Die Ruinen von Aito zeigen nämlich auch eine halbkreisförmige Mauer, von Gell zu einem Rundbau (l) ergänzt. Durchsucht man die Odyssee nach Gestalt und Zweck eines solchen Tholos, so finden sich mehre Stellen, die auf einen solchen schließen lassen. So die „mächtig gewölbte, geräumige Kammer“, wo Gold und Erz gehäuft lag und Kleider in Schränken und Amphoren mit Oel und Wein gefüllt an den Wänden herumstanden (Od. I. 337 flg.). Wahrscheinlich dieselbe Kammer ist die Od. XXI, 8 flg. erwähnte „äußerste“ Kammer, wo die Kleinode alle des Herrschers, Erz, Gold und Eisengeräth, kunstfertig geschmiedet, lagen, und der verhängnißvolle Bogen des Odysseus mit dem Köcher hing, ein Geschenk des Iphitos. Die „äußerste“ Kammer würde auch räumlich dem Rundbau auf dem beigefügten Plane entsprechen. Der isolirte Tholos erscheint hier somit als Schatzkammer, wozu er sich auch durch die vermuthliche Steindeckung und sonstige Festigkeit wohl eignen dürfte. Leider werden wir von Gell über die Art und Structur der Palastmauern im Unklaren gelassen, während die Stadt- und Substructionsmauern der Ruinen auf der Höhe von Aito als sogenannte cyklopische verzeichnet sind. (F. Reber.)

3. Der griechische Tempel.

„Wie steht er so groß und schlicht vor uns, der griechische Tempel! So einfach schön, so feierlich ruhig, so göttlich heiter! Er ist nicht wie unsere Kirchen ein Versammlungshaus für die andächtige Gemeinde; nur das Bild des Gottes, dem er geweiht ist, und dessen heilige Schätze und Weihegeschenke sind in ihm. Deshalb ist er schon seiner Lage nach abgeschieden von allen profanen Umgebungen. Eine Mauerumfriedigung hegt einen weiten heiligen Raum ein, und mitten in diesem erhebt es sich, das goldreiche, fernstrahlende Haus des Gottes. So kann es nicht auf der gemeinen Erde stehen, auf der die irdischen Menschen wandeln. Zwar breit und mächtig lagert sich der schönheitsvolle Bau hin auf den Boden als die natür-

liche Wurzel des Daseins; aber drei mächtige Stufenschichten erheben ihn über die Fläche der Wirklichkeit und tragen ihn dem Himmel entgegen, gleichwie ein heiliges Weihegeschenk. Der Gott, der da drinnen wohnt in der viereckigen Cella, ist kein finsterer verschlossener Gott, er ist ein Gott der Freude und der ewigen Heiterkeit, ein Gott des Lichtes. Licht und Luft zu fassen, öffnet sich die Vorhalle, und rings-um läuft ein Säulengang, die enge Wohnung des Gottes mit der glückerfüllten Außenwelt zu verbinden. Freudig in ihrer Kraftfülle, elastisch lebendig streben diese Säulen empor; aber es ist dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Ihr keckes Emporstreben wird gedämpft und beruhigt durch den Gegen-druck des Dachbaues, der über den Säulen schwebt, und den zu tragen sie bestimmt

Fig. 25. Dorischer Tempel (Façade).

sind. Ueber ihnen erhebt sich das lastende Gebälk der Decke, und über dieses thront dann das hochschwebende Dach, nach beiden Seiten seine Flügel herabsenkend, gleich als wolle es mit seiner breitauslaufenden, mächtigen Ueberschattung die anstreben-den, aufwärtsschießenden Säulen zurückweisen auf das sichere Insichselbstberuhen des schönen gotterfüllten Diesseits. Und am Fries und Giebel erschließt sich diese stumme Sprache der tektonischen Formenwelt zum beredten, individuell bildnerischen Ausdruck, der die Thaten des Gottes verkündet, den der Tempel verherrlicht. Dieses Streben und Gegenstreben, dies Erheben, das mit innig freudiger Selbst-beschränkung sich willig in seine angebornen Schranken zurückbeugt, dieses lebens-volle Insichberuhigtsein ist es, das so heiter und harmonisch wohlthuend auf den

Beschauer zurückwirkt. Der Genuß bei dem sinnvollen Anschauen eines griechischen Tempels ist die heilige Gottesfeier der ewig göttlichen Sophrosyne."

In dieser Schilderung leiht Hettner dem Eindruck Worte, welcher sich jedes empfindenden Beschauers griechischer Tempelwerke bemächtigt. Nicht colossal in die Weite und Breite gehend, wie indische Felsentempel, nicht, wie bei den Aegyptern, geheimnißvoll abgeschlossen durch gewaltige dunkle Mauern, an denen der Zugang zum Innern verschwindend klein erschien, war das griechische Gotteshaus. Weit entfernt von dem Versuche, es den Bildungen der Natur gleichzuthun oder gar solche zu überbieten, liehen die Griechen ihren Tempeln den Charakter eines menschlichen Hauses. Aber dieses Haus war idealisirt. Von Säulen getragen, wie es keinem profanen Bauwerke zukam, stand es luftig, offen und einladend da, im vollen Zusammenhange mit der herrlichen Naturumgebung. Keine finstere Schranke trennte den Menschen von seinen Göttern, die menschlich gedacht auch in menschlicher Bildung den innern Raum des Hauses schmückten.

Mögen nun auch einzelne Glieder dieses herrlichen Säulenbaues an orientalische, namentlich ägyptische Vorbilder erinnern, so bleibt den Griechen immerhin der Ruhm, ein ganz neues System der Architektur geschaffen zu haben, ein System, welches auf menschlich-edler Grundlage entsprossen, nicht an dem ursprünglichen Boden haften blieb, sondern mit griechischer Sitte und Cultur über weite Länderstrecken seine Verbreitung fand.

Selbstverständlich stand nicht auf einmal fertig, wie Pallas Athene dem Haupte des Zeus entsprungen, das Kunstwerk des griechischen Tempels da. Auch Griechenland hatte eine Kindheit der Kunst erlebt, in welcher rohe und ungelenke Formen die spätere Reife nicht ahnen lassen. Von diesen Bildungen ist uns aber Nichts erhalten, was eine klare Vorstellung gewährte, und es ist anzunehmen, daß der ausgebildete Schönheitssinn der Griechen mit diesen an frühere Barbarei erinnernden Resten selbst aufgeräumt hat. Mit der geistigen Entwickelungsfähigkeit der Griechen, welche Staatsleben und Sitte vor Erstarrung bewahrte, war auch die Möglichkeit und Nothwendigkeit einer Weiterbildung ihrer Kunstformen gegeben. Die letzten Schritte zur Vollendung der Tempelform, wie sie der Hauptsache nach für spätere Zeiten maßgebend wurde, fallen ohne Zweifel in die ersten Jahrhunderte nach der sogenannten Rückkehr der Herakliden, wo die großen politischen Umwälzungen ihre Ende erreichen und die Dorer im Peloponnes, die Jonier in Hellas den Grund zu festen staatlichen Bildungen legten, von 1000—600 vor Christi.

Die Grundform, welche der griechische Tempel in dieser Periode stetiger Entwickelung erhalten hat, beruht auf folgenden Eigenthümlichkeiten. Ueber den Erdboden erhob sich zunächst der Unterbau (Krepidoma), mit drei oder mehr Stufenreihen versehen, welche indeß wegen ihrer Höhe nicht als Treppen dienen konnten; die zur Plattform (Stereobat) führenden Treppenstufen wurden vielmehr auf den Schmalseiten des Tempels eingefügt, um den Aufgang zu vermitteln. Auf der glatten Oberfläche (Stylobat), von großen Steinplatten sorgfältig zusammengefügt, erhob sich, ein ziemlich doppelt so langes wie breites Rechteck bildend, der eigentliche Tempel. Die Frontseite desselben war die östliche, so daß das Bild des Gottes im Innern, welches stets dem Aufgang der Sonne zugekehrt war, sich auch dem Eintretenden zuwandte. Eine Säulenhalle lief entweder um den ganzen innern Kern oder überdeckte wenigstens den vorderen und hinteren Zugang. Bei den ältesten Tempeln springen die Seitenwände noch vor und schließen die Vor- und Hinterhalle zu beiden Seiten ab. Solche Tempel (Fig. 26) hießen Tempel mit Anten

(Templum in antis), die andere Art mit nur aus Säulen gebildeter Vorhalle Prostylos, oder, wenn eine gleiche Halle auch die hintere Schmalseite schloß, Amphiprostylos (Fig. 27). Lief außerdem noch eine einfache Säulenreihe rings um das ganze Gebäude, so entstand der Peripteraltempel (Fig. 28, Grundriß vom Parthenon), ein Dipteraltempel aber, wenn eine doppelte Säulenreihe das Gebäude umfaßte.

Grundrisse griechischer Tempel.

Fig. 26. Tempel mit Anten.

Opisthodomos.

Naos.

Pronaos.

Fig. 27. Amphiprostylos.

Fig. 28. Peripteros. (Parthenon zu Athen.)

Die Decke der Säulenhalle bildeten steinerne Balken, welche auf der einen Seite auf dem über den Säulen gelagerten Gebälk ruhten, auf der andern von der den innern Raum (Cella) umschließenden Wänden getragen wurden. Die Zwischenfelder (Kalymmation) erhielten eine Füllung von dünnen Steinplatten, die mit Kasetten (viereckige Aushöhlungen) versehen waren. Das Licht empfing die Cella [illegible] ine weite Flügelthür an der Vorderseite.

Der Stamm oder Schaft der Säule stieg entweder vom Fußboden direct auf oder war mit diesem durch die Basis, den Säulenfuß, verbunden. Das obere Ende der Säule bildete das Kapitäl. In ihm begegnete die stützende, tragende Kraft der Säule dem Drucke des auflagernden Gebälkes. Um diese Begegnung auszudrücken, verbreitert sich das Kapitäl nach oben, gleichsam um die Last bequemer aufnehmen zu können. Von Mitte zu Mitte eines jeden Kapitäls gehen die einzelnen Steinbalken, welche das Epistylion (Architrav) bilden. Auf dem Architrav ruht der Fries (Zophoros, Bildträger, wegen seines Reliefschmucks genannt), über welchen nach Außen die Platte des Gesimses (Geison) weit vortritt, während er nach Innen den Steinbalken der Hallendecke als Auflager dient. An den beiden Schmalseiten bildet dieses Gesims die Grundlinie, über welcher sich der stumpfe Winkel des Giebeldach-Gesimses erhebt. Das auf diese Weise entstehende dreieckige Feld hieß Tympanon und schloß den wichtigsten plastischen Bilderschmuck des Tempels ein. Eine Steinplatte (Plinthus) auf dem Gipfel des Dachgesimses trug die Giebelblume (Akroterion), ebenso schlossen die untern Enden des Giebels mit Steinplatten, die eine halbirte Palmette, eine Statue oder religiöses Symbol schmückte. Ueber das Gesims hin zieht sich noch die Rinnleiste (Sima), hinter welcher sich das Regenwasser sammelt, um durch hohle Thierköpfe an den Seiten abzufließen. Die Ziegel, welche das Dach bedecken, sind in abwechselnden Bahnen von flachen Regenziegeln und gewölbten Deckziegeln geordnet. Letztere enden bei ihrer Begegnung auf der Dachhöhe in palmettenartigen Firstziegeln, während ihr unteres Ende an der Traufrinne mit einem Stirnziegel geschlossen ist.

Die das Innere des Tempels umschließenden Wände waren aus horizontal gelagerten, sorgfältig behauenen und ohne Mörtel gefugten Steinblöcken zusammengesetzt. Dieser innere Raum gliederte sich in eine Haupthalle, Cella (Naos, vergl. Fig. 28), welcher eine Vorhalle (Pronaos) und eine Hinterhalle (Posticum) angefügt war. Mitunter war auch von der Cella noch ein Hinterraum (Opisthodomos) besonders abgetrennt. Um der Cella mehr Licht zu geben, war in größeren Tempeln die Einrichtung getroffen, daß der mittlere Theil des Daches herausgehoben werden konnte (Hypäthraltempel). In der Cella war ein kleiner Opferaltar angebracht und im Hintergrunde auf erhöhtem Throne das Bild der Gottheit, der das Heiligthum gewidmet war. In der Vorhalle stand eine Schale mit geweihtem Wasser, mit welchem jeder Eintretende sich zum Zeichen der innern Reinigung besprengen mußte. Vor dem Tempel selbst erhob sich noch ein Brandopferaltar dem Eingange in den Tempelbezirk gegenüber, welcher letztere das Heiligthum umgab und gegen Außen streng abgrenzte. Dieser Bezirk diente der großen Menge des Volkes als Versammlungsplatz bei religiösen Festen und Feierlichkeiten, während nur Einzelne in die geöffneten Hallen des Tempels traten, um der Gottheit ein Weihegeschenk oder ein Opfer darzubringen. Der Tempel selbst war eben nur das Wohnhaus des Gottes, nicht wie später die christlichen Kirchen der Versammlungsort der gläubigen Gemeine. Er erschien deßhalb von Außen prächtig und schön geschmückt, während der christliche Kirchenbau seine Hauptwirkung in der Anordnung und Ausschmückung der innern Räume zu suchen hat. Was aber den Außenbau des griechischen Tempels als ein Erzeugniß vollendeter Kunst kennzeichnet, das ist die schöne Harmonie aller seiner Theile und der Umstand, daß auch das kleinste Glied desselben in enger Beziehung zum Ganzen steht, einen bestimmten in seiner Form selbst deutlich ausgesprochenen constructiven Zweck erfüllend. Nirgends findet sich eine überflüssige, nicht durch die Natur der Sache bedingte Dekoration, die als bloßes Anhängsel wegfallen könnte. Das Princip, nach welchem die helle-

nische Tektonik ihre Körper bildet, sagt der scharfsinnige Kenner griechischer Bauweise, Bötticher, ist ganz identisch mit dem Bildungsprincip der lebendigen Natur: Begriff, Wesenheit und Function jedes Körpers durch folgerechte Form zu erledigen und dabei die Form in den Aeußerlichkeiten so zu entwickeln, daß sie die Function ganz offenkundig verräth. Die Form eines Körpers ist in der hellenischen Tektonik wie in der schaffenden Natur: Verkörperung seines inneren Begriffs im Raume. Die Form erst verleiht dem baulichen Material die Eigenschaft, seine Function erfüllen zu können, und umgekehrt kann aus der Form jedesmal die Function erkannt werden.

Nachdem der griechische Kunstgeist einmal das vollendetste Bild für das Haus der Götter gefunden hatte, war es natürlich, daß er an diesem Bilde festhielt. Aber das Bild ließ in seinen einzelnen Zügen der schöpferischen Phantasie noch Spielraum genug, um eine mannichfaltige Reihe von Architekturwerken zu schaffen, in denen sich dasselbe Princip, aber stets in einem neuen Ausdrucke, zu erkennen gibt. Schon der verschiedene Charakter der einzelnen Völkerschaften, welche in ihrer Gesammtheit die hellenische Nation bildeten, bedingte abweichende Richtungen in der Kunstthätigkeit, welche vorzugsweise in der mehr einfachen oder reicheren Entwickelung der einzelnen Bauglieder, in der mehr massigen, ernsten oder mehr leichten, anmuthigen Anordnung der Verhältnisse vor das Auge treten. Die beiden Hauptrichtungen oder Arten des griechischen Styls erhalten ihr Wesen und ihre Benennung von den beiden Völkerstämmen, welche die Hegemonie über die übrigen griechischen Stämme für sich in Anspruch nahmen, den Dorern und den Joniern.

Der dorische Styl.

Ernst und würdig wie der Charakter des Volksstammes, der ihn hervorgebracht, ist das Wesen des dorischen Styles. Von der obersten Stufe des Untersatzes (Fig. 25) steigen in dichtgedrängten Reihen, mit einem Absatz (Intercolumnium) von $1^1/_4$ bis $1^1/_2$ unterem Durchmesser,*) die mächtigen Säulen auf. Keine Basis bildet einen vermittelnden Uebergang. Ein aus dünnen Platten dicht gefugter Plinthus (der Stylobat) dient ihnen als gemeinsamer Fuß. Den runden Schaft bedecken die Canellirungen. Dies sind zwanzig (bisweilen nur 16 oder 18) flache Kanäle, Vertiefungen, welche, mit den Kanten in einen scharfen Steg an einander stoßend, parallel emporsteigen. Aber nicht ganz scheitrecht erhebt sich die Säule. Vielmehr schwillt sie bis auf ungefähr ein Drittel der Höhe um ein Geringes an (man nennt diese Anschwellung die Entasis), strebt dann aber, je näher dem Ziele, um so dichter und geschlossener empor, so daß sie ihre Grundfläche allmälig — etwa um ein Sechstel des unteren Durchmessers — verringert: sie bildet eine Verjüngung. Die Höhe des ganzen Schaftes beträgt einschließlich des Kapitäls an den Monumenten der besten Zeit etwa $5^1/_2$, an alterthümlichen oder provinziellen Denkmälern oft weniger, ja selbst nur 4 untere Durchmesser.

Dicht unter dem oberen Ende zieht sich ein feiner Einschnitt (Fig. 29 bei e) ringsum, von wo aus man bis zum Kapitäl den Hals der Säule rechnet. Ueber dem Halse folgen drei oder mehr schmale Bänder oder Riemchen (d), welche sich dicht über einander um das Ende des Schaftes legen. Nun folgt das Kapitäl,

*) Man pflegt bei Messungen antiker Gebäude den Modul, d. h. die Hälfte des unteren Säulendurchmessers zu Grunde zu legen, der dann in 30 Theile (Partes) zerfällt.

das aus zwei Haupttheilen besteht. Der untere, Echinus (b) genannt, ladet nach allen Seiten weit über den Schaft aus und zieht sich dann mit scharfer Einbiegung oben zusammen. Auf ihn legt sich sodann, weit vortretend, die kräftige viereckige Platte, der Abakus (a), der das Gebälk aufnimmt. In der Frühzeit hat der Echinus eine bedeutende Ausladung und gebogenes Profil, in den attischen Monumenten der Blütezeit ist er straffer gebildet, und in der späten entarteten Epoche ist er mager und wächst oft aus einer tief eingezogenen Kehle hervor. Diese Kapitälbildung erfährt eine Umgestaltung an den Anten, den Stirnseiten der Mauern. Hier wird aus dem Abakus eine leichte Platte und aus dem Echinus ein zart überschlagendes Glied, eine kleine Welle (Kymation), die mit dem Ornament einer Blätterreihe charakterisirt ist. Unter diesem entspricht ein breites Band dem Halse der Säule.

Auf dem Abakus ruht, hinter ihn zurücktretend, der Architrav oder das Epistylion (Fig. 29 bei f). Ein vortretendes Plättchen oder schmales Band verknüpft den Architrav nach oben mit dem Friese (h g h) (auch Triglyphon genannt), der durch Bildwerke höhere Bedeutung erhält. Doch ist nicht die ganze Fläche des Frieses mit Sculpturen geschmückt, es wird dieselbe vielmehr durch aufrechtstehende, etwas vortretende viereckige Steinblöcke (h h), die mehr hoch als breit sind, in einzelne Felder getheilt. Diese Platten führen von der Eigenthümlichkeit, daß sie durch zwei ganze und an den Ecken durch zwei halbe Kanäle von scharfer Austiefung belebt werden, den Namen der Triglyphen (Dreischlitz). Sie erscheinen als die Träger des Giebels und entsprechen ursprünglich den dahinter liegenden Querbalkenköpfen. Die scharfe Ueberneigung der Furchen am oberen Ende heißt Scotia und der über ihr befindliche Theil der Triglyphe ist ihr Kapitäl. Vorgedeutet ist indeß diese Eintheilung des Frieses bereits am Architrav; denn ein schmales Bändchen, wie ein Riemen gestaltet, in der Breite der Triglyphe sich vor die Fläche legend, ist an der unteren Seite mit je sechs kleinen Pflöcken, die man „Tropfen" zu nennen pflegt, geschmückt. Die Anordnung der Triglyphen ist der Art, daß über jeder Säule und zwischen je zwei Säulen sich eine erhebt, von denen sie als besondere Stücke getrennt erscheinen, theils zur Vermeidung der Nothwendigkeit so langer Steinbalken, die schwerer zu beschaffen und ungünstiger zu verwenden waren, theils weil diese Abhängigkeit für die Eintheilung der Decken mannichfach unbequem wurde. Nur auf den Ecken rückt die Triglyphe über die Mitte der Säule hinaus ans Ende der Reihe, und die dadurch eintretende Unregelmäßigkeit wird durch etwas engere Säulenstellung und weiteren Abstand der Triglyphen ausgeglichen. Das zwischen den Triglyphen bleibende, fast quadratische Feld (g) heißt Metopon. Es war bei alterthümlichen Monumenten offen und wurde durch hineingestellte Gefäße bisweilen geschmückt. Ohne Zweifel diente es in jener Zeit, als der dorische Bau noch keinen Peripteros kannte, als Lichtöffnung.

Fig. 29. Aufriß der dorischen Säule sammt Gebälk.

Durch die Form des Peripteros erst wurde es in dieser Eigenschaft überflüssig und durch die Hypäthralanlage ersetzt. Bei allen vorhandenen Tempeln ist es durch eine Steinplatte geschlossen, welche bisweilen nackt, bisweilen mit Reliefs geschmückt war.

Das **Kranzgesims** (Geison), welches nach oben den Fries begrenzt (i), besteht aus einer weit ausladenden hohen Platte, die sich von Achse zu Achse der Triglyphe ausspannt und sehr weit vorspringend den eben so weit vorgeschobenen Giebel des Daches trägt. Die durch theilweise Aushöhlung entstandene, etwas abwärts geneigte untere Fläche erleichtert die Masse und ermöglicht ihr, bei ge-

Fig. 30. Dorischer Fries und Kranzgesims.

ringem Auflager, welches sie auf dem Gebälk mit den nach der Cellawand gehenden Deckbalken theilen muß, die starke Ausladung. An der Unterfläche des Gesimses treten viereckige Platten hervor, die man als **Dielenköpfe** (Mutuli) bezeichnet; eine über jeder Triglyphe, eine über jeder Metope. Die untere Fläche derselben ist durch dreimal sechs keilförmig gebildete **Tropfen** verziert. Das **Dachgesims** oder Geison des Giebels besteht aus einer ähnlichen Platte, wie die, welche das Kranzgesims bildete; jedoch ohne die Mutuli mit ihren Tropfen (Fig. 30). Ueber die obere Platte des Gesimses erhebt sich noch ein Glied von geschwungener Form, die **Rinnleiste** (Sima), hinter welcher sich das Regenwasser sammelt. Ihr Ende

pflegt mit einem Löwenkopfe geziert zu sein, der durch ein Rohr das Wasser weit vom Gebäude hinweg leitet. Stirnziegel, (Fig. 31) palmettenartig gebildet, erheben sich auf einer Platte an den Seiten und Firstziegel auf der Mitte des Giebels. Der Giebel selbst (das Tympanon), beim dorischen Bau sehr niedrig hat vor seiner hinter dem Gesims weit zurücktretenden Fläche, die aus aufrechtstehenden Platten gebildet ist, den erhabensten Bildschmuck des Gebäudes, Gruppen, von Statuen, die sich auf den Mythos der betreffenden Gottheit beziehen (Fig. 32).

Fig. 31. Stirnziegel v. Parthenon zu Athen.

Die Decke der Säulenhalle wird durch die hinter den Triglyphen und auf der Cellamauer aufliegenden Balken und die zwischen diesen gelegten Platten gebildet. Die Stirn der Balken ist also ursprünglich jedesmal nur hinter den Triglyphen liegend zu denken, mit denen zusammen sie die Oeffnungen der Metopen bewirkten. Auf das Gerüst dieser Balken und der Epistyle legt sich sodann als Verschluß die Decke. Nach der inneren Seite tritt anstatt der Triglyphen und Metopen ein gleichmäßig aus großen Steinbalken bestehender Fries ein, an einzelnen Denkmälern mit Reliefdarstellungen geschmückt (Fig. 32).

In der Blütezeit liebte man die Tempel aus weißem Marmor auszuführen, und nur früher und wo die Gelegenheit oder die Kosten zu seiner Beschaffung fehlten, behalf man sich mit geringeren Steinarten, die dann mit polirtem Stuck bekleidet wurden. Zu jener Ausstattung kam dann, um den Eindruck des Tempels zu erhöhen, noch eine theilweise Bemalung mit verschiedenen Farben (Polychromie), über deren Ausdehnung die Ansichten getheilt sind. Die Triglyphen scheinen

Fig. 32. Dorischer Tempelgiebel.

meistens blau gewesen zu sein, die Metopen und das Giebelfeld zeigten dann als kräftigen Hintergrund für die marmornen Bildwerke ein entschiedenes Roth. Doch kommt auch hier wohl Blau vor oder auch gar keine Färbung. Am Theseustempel zu Athen, einem der edelsten Werke der Blüthezeit, sind sodann die Tropfen gleich dem Plättchen unter der Hängeplatte des Kranzgesimses roth, die Mutuli und das Riemchen unter den Triglyphen (gleich diesen selbst) blau. Der innere Fries, der

Fig. 33. Bemaltes dorisches Antenkapitäl.

sich an der Wand der Cella hinzog, hatte blauen Grund. Das Balkenwerk der Halle zeigte rothe Bemalung; die Vertiefungen der Decke hatten azurblauen Grund mit rothen und goldnen Sternen. Alle Glieder von geschwungenem Profil waren mit rundlichen oder lanzetförmigen, dem Profil des Gliedes entsprechenden Blättern (Fig. 33) die rechtwinklig gebildeten Platten dagegen mit Mäanderbändern bemalt. Außerdem scheint an Akroterien nnd anderen Theilen eine Vergoldung stattgefunden zu haben.

Der ionische Styl.

Von Grund auf unterscheidet sich vom dorischen der ionische Styl. Von dem gemeinsamen Stylobat steigen hier die Säulen, durch einen besonderen Fuß (die Basis oder Spira) vorbereitet, auf. Jede Säule erhält für sich ihren besonderen Plinthus, die viereckige Platte, die den unteren Theil der Basis ausmacht. Den Uebergang zum kreisrunden Stamme bilden mehrere Glieder von runder Grundfläche, die sich auf den Plinthus legen (Fig. 34). In Kleinasien vollzieht sich der Uebergang in der Art, daß zwei scharf eingezogene Hohlkehlen durch vortretende Plättchen, die als Astragale (Schnüre) charakterisirt sind, mit einander und mit dem Plinthus verbunden, durch einen Wulst von halbkreisförmigem Profil mit dem Schaft der Säule verknüpft werden. Der Wulst erhält oft eine den Canelluren des Schaftes ähnliche Gliederung, die aber selbstverständlich der horizontalen Lagerung dieses Gliedes entspricht. Die spätere, reichere Entwicklung pflegte die Kehle noch durch mehrere Astragale, den Wulst durch plastische Ornamente nach Art geflochtener Bänder mit Blättern und Knospen zu schmücken. In Attika, wo ionische und dorische Elemente sich verschmolzen, entstand auch für die Basis eine besondere Form, die man die attische nennt (Fig. 35). Sie behält nach Art des dorischen Styles für alle Säulen die gemeinsame Plinthe bei, betont also ihre Einzelbedeutung minder scharf, indem sie nur die runden Glieder anwendet. Aber auch diese verändert sie der Art, daß nur eine Kehle sich dem Schafte unterlegt, jedoch mit diesem und dem Boden nach oben und unten durch je einen Wulst verbunden, von denen der untere eine größere Höhe und Ausladung hat als der obere.

Fig. 34. Jonische Basis vom Tempel des Apollo Didymaeos.

Fig. 35. Attische Basis.

Die nun aufsteigende Säule hat eine leichtere, schlankere Gestalt als die dorische, eine mäßigere Verjüngung und eine leisere Anschwellung. Während die Länge des dorischen Säulenschaftes an den besten Monumenten noch nicht 6 unteren Durchmessern ($5^1/_2$—$5^3/_4$) gleich kam, erreicht die ionische Säule deren $8^1/_2$—$9^1/_2$.

Auch der Abstand der Säulen, bei den dorischen Tempeln etwa gleich $1^1/_3$, wächst hier bis auf 2 Durchmesser. Ferner ist die Behandlung der Canelluren eine lebendiger bewegte. Waren an der dorischen Säule zwanzig Kanäle, die in flacher Spannung mit den Kanten einander nahe berührten, so gibt es deren hier vierundzwanzig, die, tiefer und runder ausgehöhlt, einen breiteren Steg zwischen sich lassen. Auch enden die Kanäle kurz oberhalb der Basis und kurz unterhalb des Kapitäls in einer runden Höhlung, während sie dort mit der Säule aus dem Boden aufstiegen. An denselben Stellen, oben und unten, erweitert die Säule ihren Durchmesser in einer starken Ausbiegung, die man unten den Anlauf, oben den Ablauf nennt.

Fig. 36. Ionische Ordnung. Vom Athenetempel zu Priene.

Das Kapitäl ist am weitesten verschieden von der Bildung des dorischen, obwohl aus entsprechenden Theilen zusammengesetzt. Auch hier ist ein Echinus vorhanden, der durch sculpirte Ornamente, die sogenannten Eier, belebt und deshalb gewöhnlich als Eierstab bezeichnet wird. Verknüpft wird dieses Glied dem Säulenschafte durch einen Astragal, dem aufgereihte, plastisch dargestellte Perlen die Gestalt einer Perlenschnur verleihen. Auf den Echinus aber legt sich ein Polster, das, nach beiden Seiten weit ausladend, mit seinen zwischen vortretenden Säumen vertieften Kanälen sich zu Schnecken (Voluten) erweitert, die dann spiralförmig, von jenen Säumen eingefaßt, sich zusammenziehen, bis sie zuletzt in einem Auge, das auch wohl durch eine Rosette ausgefüllt wird, enden. Den Raum zwischen Polster und Volute füllt in der Regel eine Blume aus. Ueber der Volute bildet eine kleine, häufig durch ein Blattmuster zierlich ornamentirte Welle den oberen Abschluß des Kapitäls. Die attischen Monumente unterscheiden sich von den ionischen durch die bedeutendere Höhe und kräftigere Ausladung des Polsters und der Voluten.

Die Seitenansicht des Kapitäls ist sehr verschieden von der vorderen (vgl. Fig. 37). Man sieht hier unter der deckenden Welle nur das Polster, das nach beiden Enden sich herunterbiegt, in der Mitte aber unter seiner eingezogenen Rundung den Echinus mit seinem Blattornament blicken läßt. Ein Band in Gestalt einer Binde oder einer geflochtenen Schnur verknüpft in der Mitte die beiden Seiten des Polsters, so daß dasselbe also aus zwei neben einander gelegten

Polstern zu bestehen scheint. Nur an den attisch-ionischen Monumenten fehlt dieses Band.

Ein Uebelstand ergab sich nun für das ionische Kapitäl auf den Ecken der Säulenreihe. Hier hätte dasselbe für die eine der beiden Seiten jedenfalls seine eigene Seitenansicht darbieten müssen, die, mit ihrer Polsterbildung nicht für die äußere Wirkung berechnet, in einem Gegensatze zu den übrigen Kapitälen gestanden haben würde. Daher bequemte man sich hier zu einer Art von Täuschung, indem man demselben Kapitäl nach beiden Außenseiten zwei Vorderansichten gab, so jedoch, daß die zusammenstoßenden Voluten, wegen Mangel an Raum für ihre beiderseitige Entfaltung, sich nach vorn herauskrümmten und so verkürzt zusammentrafen.

Fig. 37. Seitenansicht des ionischen Kapitäls vom Athenetempel zu Priene.

Der Architrav (vgl. Fig. 36), minder hoch als der dorische, wird meistens durch drei, bisweilen durch zwei über einander etwas vortretende Theile gebildet, die manchmal durch feine Perlenschnüre mit einander verknüpft werden. Eine mit einer krönenden Platte bedeckte Welle, die durch Blattmuster plastisch charakterisirt und durch eine Perlenschnur mit dem Architrav verknüpft ist, grenzt letzteres vom Friese ab. Dieser kennt die dorische Triglyphen-Eintheilung nicht, bietet vielmehr in durchaus ungegliederter Fläche für Sculpturschmuck einen entsprechenden Hintergrund. Nach oben schließt auch er mit einem durch eine Perlenschnur angeknüpften kräftigen Gliede von geschwungenem Profil und entsprechendem Blattornament. Das Gesims besteht hauptsächlich aus einer vortretenden Hängeplatte, die nicht so hoch ist wie die des dorischen Styls, und deren Unterfläche auch nicht wie dort abwärts geneigt und mit Mutulen und Tropfen besetzt ist. Statt dieser findet sich manchmal, um die Platte zu erleichtern, eine Reihe von Zahnschnitten hinzu, d. h. von viereckigen, in kurzen Zwischenräumen neben einander gereihten Ausschnitten der Hängeplatte (Fig. 36). Die attische Bauweise kennt die Zahnschnitte nicht, sondern es genügt bei den bescheideneren Dimensionen ihrer Denkmäler die Platte nur in ganzer Länge etwas zu unterscheiden, so daß sie in der geometrischen Ansicht (Fig. 38) mit ihrem Vorsprunge das krönende Glied des Frieses verdeckt und nur die Perlenschnur desselben sichtbar werden läßt. Das Giebeldreieck, das höher gebildet wird als bei den dorischen Tempeln, wird nach oben durch ein Gesims von ähnlicher Ausladung und Ausbildung, nur ohne Zahnschnitte, begrenzt. Das Giebelfeld nimmt auch hier den Schmuck von Statuen auf. Die Traufrinne zeigt in der ionischen wie in der attischen Bauweise nicht bloß einen ausgebauchten Bord, wie die dorische, hinter dem sich das Regenwasser sammelt, sondern ladet oben mit einem Vorsprunge aus und erhält jenes geschwungene Profil, welches mit einem spätern Ausdruck als „Karnies“ gewöhnlich bezeichnet wird. Die Wandbildung geschieht auf dieselbe Weise, wie im dorischen Style, durch einzelne dichtgefugte Blöcke. Ein Austiefen und Bezeichnen der Fugen ist hier wie dort vermieden. Dagegen hat, während die Wand im dorischen Style weder durch Kapitäl noch Basis ausgezeichnet wurde, in der ionischen und selbst in der attischen Bauweise die Wand sammt ihrer Ante eine Basis und am oberen Ende ein vollständiges Kapitäl. Letzteres besteht unter

einer krönenden Platte in der Regel aus zwei durch Perlenschnüre verknüpften Wellen, deren obere das bewegtere Profil des sogenannten lesbischen Kymation, deren untere das Echinusprofil zeigt. Darunter folgt ein aus aufrechten Palmetten bestehender Hals, der wie ein Saum durch eine Perlenschnur der Wandfläche verknüpft erscheint. Diese Formen wurden an den frühesten attischen Denkmälern nur durch Malerei ausgedrückt, sind aber am Erechtheion bereits plastisch ausgeprägt.

Fig. 88. Attische Ordnung. Von der Nordhalle des Erechtheion.

Was endlich die Deckenbildung betrifft, so bildet sie gegen den dorischen Bau einen Fortschritt, bedingt durch die Beseitigung der Triglyphen. Dadurch fiel für die Balken der Decke die beschränkende Rücksicht auf die Triglyphen und weiterhin auf die Säulenstellung fort. Man legte der Balken so viele, als die Beschaffenheit des Materials erforderte, in frei gewählten Zwischenräumen auf die Blöcke des Frieses und gewann dadurch für die Entwicklung des Grundplanes einen viel freieren Spielraum. Die Balken wurden also ohne Rücksicht auf die Säulenaxen in gleichen Abständen vertheilt und die dadurch entstandenen Oeffnungen ganz wie beim dorischen Bau mit Felderdecken geschlossen. Die Charakteristik der letzteren blieb dieselbe wie dort, indem die Lacunarien (die vertieften Felder) mit Sternen geschmückt wurden. Manchmal ging man in Erleichterung der Decke noch weiter, wenn man die Felder ganz durchbrach und ihre Oeffnungen mit dünnen, ausgehöhlten Platten schloß.

Merkwürdig ist nun, daß dieser wichtige Fortschritt frühzeitig auch im dorischen Styl aufgenommen wurde, so daß man den Triglyphenfries zwar äußerlich als solchen noch charakterisirte, in Wirklichkeit aber ihn als einen ununterbrochen fortlaufenden, aus starken Blöcken bestehenden Fries behandelte und nun das Gebälk vom Architrav auf die Höhe des Frieses hinaufhob. Diese Beschaffenheit zeigen die sämmtlichen erhaltenen dorischen Monumente, was man namentlich bei

den peripteralen Anlagen schon im Grundriß daraus erkennt, daß die betreffenden Säulen des Peristyls nicht normal auf die Anten des Tempels gerichtet sind.

Die Anwendung farbiger Zuthat an ionischen Monumenten scheint in dem Maaße allmälig zurückgetreten zu sein, wie die plastische Ausprägung der Bauglieder zunahm. Doch ist es zu beachten, daß man selbst an den Voluten der Kapitäle Farbenspuren und in den Augen derselben Goldreste entdeckt hat. Ueberhaupt scheint die Vergoldung bei Werken ionischen Styls besonders bevorzugt

Fig. 39. Kapitäl vom Denkmal des Lysikrates.

gewesen zu sein. Der Grund des Frieses und des Giebelfeldes, von welchem die Bildwerke sich abhoben, wird eine entschiedene Färbung gehabt haben.

Während jene beiden Style gleich bedeutsam, gleich originell neben einander bestanden, erblühte der korinthische Styl als Abart und Mischung aus beiden erst in späterer Zeit, und zwar in der prachtliebenden, reichen Handelsstadt, von der er den Namen trägt. Er gestaltete sich nicht mehr zu einem neuen baulichen Systeme, sondern brachte es nur zu neuen, reicheren Combinationen des bereits Vorhandenen. So berichtet denn auch Vitruv schon, daß mit den korinthischen Säulen entweder ein dorischer oder ein ionischer Oberbau, jener mit Triglyphen,

dieser mit dem Bildfries und Zahnschnitten, verbunden werde, weil der korinthische Styl keine eigene Ordnung des Gebälks und der Bekrönung habe. Bezeichnend für das Wesen dieser spätgebornen Gattung ist denn auch, daß man, ihre Erfindung auf eine bestimmte Persönlichkeit, den Bildner Kallimachos, zurückzuführen pflegte. An Werken rein griechischer Kunst finden wir sie selten angewandt. Eins der edelsten Beispiele ist das Monument des Lysikrates zu Athen, um 334 v. Chr. errichtet.

Die Gestalt des Säulenschaftes und der Basis ist im Wesentlichen dem ionischen Styl entlehnt. Die Basis mit ihren charakteristischen Gliedern, zu denen aber selbst bei der attischen Form noch der Plinthus hinzukam, wird in der ionischen wie in der attisch-ionischen Gestalt aufgenommen und gern in allen Theilen mit sculpirten Bändern, Kränzen und verwandtem Ornament bedeckt. Der Schaft mit seinen vierundzwanzig tief und rund ausgehöhlten Canelluren gehört ebenfalls der ionischen Ordnung, nur ist hier der Abstand noch weiter, die Säule durch das hohe Kapitäl noch höher und schlanker, der Eindruck demnach noch lichter und freier. Mancherlei Willkürlichkeiten laufen indeß bei der Bildung der Canelluren mit unter, z. B. daß sie manchmal in einer zugespitzten Blattform endigen.

Vorzugsweise bezeichnend ist die Form des Kapitäls. Ein Astragal faßt oben die Kraft des Stammes zusammen und läßt das Kapitäl in der Gestalt eines geöffneten Blumenkelches emporsteigen. Bei den Griechen hat nun zwar in der besten Zeit die korinthische Kapitälbildung nicht jene stereotype Form gehabt, in welcher wir sie später bei den Römern kennen lernen; vielmehr ist der schaffenden Phantasie genug Spielraum gelassen, um durch Mannichfaltigkeit der Zusammensetzung der Lust nach bewegteren, reicheren Formen zu willfahren. Allen derartigen Bildungen ist aber zunächst die Form des Kelches gemeinsam. Dieser wird meistens mit zwei Blattkränzen umkleidet, und zwar so, daß von dem Astragal zuerst ein Kreis von Blättern des Akanthus (Bärenklau) aufsteigt, die mit ihren Spitzen zierlich überschlagend sich kräftig aufgerichtet nach außen biegen. Hinter diesen erhebt sich sodann eine zweite Reihe schilfartiger Blätter, welche vom Abakus belastet sich mit den Spitzen ebenfalls auswärts krümmen. Die andere, reichere und complicirtere Art des korinthischen Kapitäls beginnt zunächst ebenfalls mit einer unteren Reihe von Akanthusblättern. Aus den Zwischenräumen dieser Blätter erhebt sich eine zweite, ähnlich gestaltete Blattreihe. So weit herrscht noch das Runde der Grundform vor, jedoch bei schon vergrößertem Umfange. Nun aber beginnt der Uebergang ins Viereck. Zwischen den oberen Blättern steigt je ein Blumenstengel auf, welcher unter dem Schutze zarter Deckblätter sich theilt, mit dem einen, schwächeren Stengel (dem Schnörkel, helix) sich nach der Mitte des Abakus emporwindet und dort eine fächerförmige Blume hervortreibt, mit dem andern zu einer kräftigen Volute anschwillt, die sich nach der Ecke des Abakus aufschwingt und dort von der Last schneckenartig umgebogen wird. So treffen auf den Ecken stets je zwei Voluten der benachbarten Kapitälseiten zusammen, wodurch der Uebergang ins Viereck vollkommen wird. Doch sind die Seiten des aufliegenden, mit geschwungenem Profil versehenen Abakus nicht geradlinig, sondern nach der Mitte, wo jene Blume hervorknospt, eingezogen, während seine spitzwinklig zusammenstoßenden Ecken über dem Volutenpaar schräg abgeschnitten sind. Das schönste Beispiel dieser Art ist uns am Lysikratesdenkmal zu Athen (vgl. Fig. 39) aufbewahrt. Diese Kapitälform, die den Uebergang von der Säule zum Architrav in brillantester Weise vermittelt, hat in der Folge die allgemeinste Verbreitung

erfahren. Sie kehrt aus der Einseitigkeit der ionischen Kapitälform wieder zur allseitig gleich durchgeführten des dorischen Styles zurück und erweist sich also, ohne mühsame Umgestaltung, für jeden Standort der Säule zweckmäßig. Außerdem kam man nun auch dazu, den Kreis der anwendbaren Formen zu erweitern, mancherlei allegorische Embleme, Köpfe, Thiere, religiöse und andere Attribute mit den übrigen Formen zu verbinden und so eine Fülle von geistreichen und schönen Gestaltungen hervorzurufen.

Das Gebälk des Architravs ist nach dem Vorgange des ionischen dreifach getheilt, nur pflegen die feinen Astragale, welche die einzelnen Theile verknüpfen, hier reicher als Perlenschnüre oder gar mit Wellen bezeichnet zu sein. Der Fries ist gleich dem ionischen eine zusammenhängende Fläche, zur Aufnahme von Bildwerken bestimmt. Eben so wenig hat der korinthische Styl ursprünglich ein eigenthümlich gebildetes Kranzgesims gehabt. Im Laufe der Zeit, besonders als die griechischen Formen in den Dienst der prachtliebenden Römer kamen, bildete man aber die Zahnschnitte zu schwereren, weiter ausladenden Mutuli (Kragsteinen oder Consolen) aus, die in geschwungener Form mit kräftigen Voluten enden und an deren Unterseite sich ein Akanthusblatt mit zierlich umgeschlagener Spitze legt (Fig. 40). Die weiten Zwischenräume der Kragsteine werden durch rosettenartige sculpirte Blumen geschmückt. Hierdurch wurde eine reichere, lebendigere Schattenwirkung, ein kräftigerer Abschluß erreicht. Die Bemalung der korinthischen Bauglieder wird wohl, bei dem bedeutenden Uebergewicht der Sculptur, noch mäßiger gehandhabt worden sein, als an den ionischen Formen, da einer so vorwiegend nach realer Charakteristik strebenden Bauweise die idealere, bloß andeutende Art der Malerei nicht genügen konnte.

Fig. 40. Korinthisches Kranzgesims. Von der Vorhalle des Parthenon.

(Nach H. Hettner, C. Bötticher und W. Lübke).

4. Die äginetischen Bildwerke.

Unter allen in neuerer Zeit aufgefundenen Werken griechischer Bildkunst hat keines ein so großes kunstgeschichtliches Interesse erregt, als die im Jahre 1811 von einer Gesellschaft deutscher, dänischer und englischer Kunstforscher auf der Insel Aegina ausgegrabenen statuarischen Gruppen, welche einst den Athenetempel daselbst schmückten. Mit der Entdeckung derselben wurde eine längst bemerkte Lücke in dem Entwickelungsgange der griechischen Plastik ausgefüllt und der Uebergang gefunden von den noch rohen, ungefügen Erzeugnissen der Periode des alten oder sogenannten strengen Styls zu den Schöpfungen der ersten Blütezeit griechischer Kunst, welche in Phidias ihren größten Meister fand.

Die Insel Aegina, vom dorischen Stamme bevölkert, welche schon in der

Heldensage des trojanischen Krieges durch die berühmten Namen des Telamon und seines Sohnes Ajas glänzt, gewann für Griechenland in der Zeit vor den Perserkriegen, etwa von 540 v. Chr. an, eine große politische Bedeutung, zu welcher der

Fig. 41. Mittelgruppe des Westgiebels vom Athenetempel auf Aegina.

Tyrann Prokles den Grund legte. Ihre Seemacht zeigt sich in der Schlacht bei Salamis von entscheidender Bedeutung und ihre Handelsthätigkeit, durch Aussendung von Colonien begünstigt, wird von den alten Schriftstellern als sehr

Fig. 42. Zwei knieende Figuren des Westgiebels.

ausgedehnt und ergiebig hervorgehoben. Während der Blütezeit des äginetischen Staatswesens, die mit dem Verlust der Selbständigkeit an Athen nach den Perserkriegen erlosch, entwickelte sich auf diesem felsigen Eilande eine höchst fruchtbare

Kunstthätigkeit. Zu derselben Zeit wo in Argos der Lehrer des Phidias, Ageladas, in Sikyon die Brüder Kanachos und Aristokles, in Athen Hegias und Kritios als Vorläufer der ersten griechischen Kunstblüte erschienen, wirkten in Aegina Kallon und Onatas. Mit dem gefeierten Namen der Letzteren hat man die von Thorwaldsen's kunstreicher Hand restaurirten Giebelgruppen des äginetischen Athene-Tempels in Verbindung gebracht. Die Wahrscheinlichkeit, daß dieselben

Fig. 43. Restaurirte Figuren des Ostgiebels (nach Cockerell).

Schöpfungen des genannten großen Meisters waren, knüpft sich nicht sowohl an den Umstand, daß man die Vortrefflichkeit der Arbeit seiner würdig und dem Kunstcharakter der Zeit, welcher er angehörte, entsprechend findet, als an die Aehnlichkeit im Stoffe und der Art der Darstellung mit denjenigen Werken, welche nach den Berichten des Pausanias von Onatas stammen, von denen aber keins auf unsere Zeit gekommen ist.

Es sind im Ganzen fünfzehn Figuren, welche uns von den beiden Giebelfeldern erhalten sind. Dieselben befinden sich jetzt (seiner Zeit von dem kunstsinnigen bairischen Kronprinzen, späteren König Ludwig I., angekauft), nebst zwei kleineren Statuetten, in denen man Akroterien des Daches erblickt, in der Münchener Glyptothek. Von diesen fünfzehn Figuren gehören zehn dem westlichen, fünf dem östlichen Giebelfelde an, so daß die westliche Giebelgruppe bis auf eine Figur, die sich bei der fast ganz analogen Anordnung der östlichen Gruppe leicht ergänzen läßt, vollständig wieder aufgerichtet wurde. In beiden Gruppen ist ein Kampf um die Leiche eines gefallenen Helden dargestellt, die, von Athene geschützt, den andringenden Feinden entzogen wird. Der gefallene Held des westlichen Giebels wird von den Archäologen als Achilles erkannt, der, von dem Pfeile des durch eine phrygische Mütze und ein asiatisches Ledergewand gekennzeichneten Paris getroffen, durch Ajas vertheidigt wird, während die entsprechende hinsinkende Gestalt des Ostgiebels den Oikles darstellt, dessen Leiche nach der Ilias von Herakles und Telamon gegen den trojanischen Helden Laomedon vertheidigt wurde. Auf diese Weise wird der Athenetempel als Nationalheiligthum der Aegi-

Fig. 44. Restaurirte Figuren des Ostgiebels (nach Cockerell).

neten deutlich charakterisirt, indem man neben die Gestalt der schirmenden Gottheit die Nationalheroen Telamon und Ajas stellte.

Was die Anordnung der Gruppen anlangt, so entsprechen sich beide, wie schon bemerkt, vollkommen bis auf einzelne Aenderungen in der Haltung der Gliedmaßen. Die beiden Hauptkämpfer rechts und links von der Figur der Athene stehen sich mit hochgeschwungener Lanze gegenüber, während ein waffenloser Knappe auf trojanischer Seite sich herabbeugt, um den gefallenen Helden an den Füßen zu ergreifen. Dann folgen weiter nach den Giebelecken zu je ein knieender Bogenspanner, hinter welchem ebenfalls in knieender Stellung ein Krieger mit Schild und zum Wurf erhobener Lanze folgt. Die Ecken endlich sind zu beiden Seiten mit je einem verwundet daliegenden Krieger ausgefüllt.

Wenn wir die uns erhaltenen geringen Reste gleichzeitiger Skulpturwerke, den Apoll von Tenea von Aristokles und den milesischen Apoll von Kanachos (Fig. 45) betrachten, so erscheint die Auffindung der Aeginetengruppen deshalb von so großer kunstgeschichtlicher Bedeutung, weil es sich hier zum ersten Male um eine figurenreiche Composition, um die Schilderung eines lebendigen Vorgangs aus der Heldensage handelt.

Fig. 45. Apollostatue von Milet (Kanachos).

In unseren Gruppen nun erinnert noch Manches an die Befangenheit früherer Kunstbildungen. Der lächelnde Ausdruck der Köpfe springt gleich in die Augen, ebenso die steife Haltung der Athene, deren Füße, im Profil dargestellt, eine ganz unmögliche Stellung einnehmen. Hier hat der Künstler das Hinderniß nicht überwinden können, welches ihm die Enge des Raumes bereitete, und suchte sich durch eine ungeschickte Verdrehung der Beine zu helfen. Das Haupthaar ist überall noch handwerksmäßig nach der Schablone behandelt. Dahingegen offenbart die große Mannichfaltigkeit in der Stellung und Körperhaltung der Kämpfenden und Gefallenen einen sehr bedeutenden Fortschritt. Das Ungeschick, welches in früheren Bildwerken beide Fußsohlen schreitender Figuren an den Boden heftete, ist offenbar längst überwunden. Kleine Verstöße gegen die Anatomie in der Knochen- und Muskelbildung, die hier und da vorkommen, werden nur dem Kenner auffallen, die Haut mit den durchziehenden Adern ist mit der größten Sorgfalt wiedergegeben. Das Streben nach Naturwahrheit in der Bildung des Nackten scheint den Künstler bewogen zu haben, von der historischen Wahrheit in der Kostümirung seiner Helden abzusehen, da die meisten ganz unbekleidet dargestellt sind. Im

Uebrigen offenbart sich in der Composition eine gewisse Ideenarmuth, die zu Wiederholungen führte, so geschickt auch die Füllung des gegebenen Raumes erscheint. Ebenso vermochte der Künstler bei aller Naturwahrheit der Körper noch nicht die Wahrheit der Handlung darzustellen. Wie den Gesichtern, so fehlt auch den Muskeln das Leben, die Anspannung und Erregung, welche das Dargestellte der Wirklichkeit näher bringt. Der Bildner verstand es wohl, die Natur zu copiren, ja er that es ehrlich bis auf einzelne Zufälligkeiten, nicht aber das Bild zu durchgeistigen und ihm eine Seele zu leihen. Bewunderungswürdiger als die geistige Kraft, welche sich in diesem Werke offenbart, ist dafür die Technik des Meißels, welcher die Gestalten aus parischem Marmor erstehen ließ. So sind z. B. die Schilde am freigehaltenen Arme bis auf die Dicke von noch nicht zwei Zoll herausgearbeitet, und alle Details mit der größten Zierlichkeit und Feinheit in der Form behandelt. Einzelne Waffen, wie Speere und Schwerter waren ohne Zweifel von Bronze, Helm und Schilde sowie der Saum der Gewänder roth oder blau bemalt. Auch an den Lippen und Augen finden sich Spuren einer Bemalung.

(Nach Thiersch, Welcker und J. Overbeck).

5. Die archaisirende, nur scheinbar alterthümliche Kunst.

Die alterthümlichen Götterbilder wurden durch den späteren Fortschritt der Kunst nicht antiquirt. Sie blieben an ihrer Stelle in den Tempeln und Tempelhöfen und waren auch in der Zeit der blühendsten Kunst die eigentlichen Objecte des Cultus. Dies zeigen am anschaulichsten die Vasenbilder mit ihren nicht seltenen Darstellungen von Opfern, die einem Götterbild dargebracht werden, wobei eben das letztere in ganz primitiv alterthümlichen Formen dargestellt zu werden pflegt. Als man nun neben diesen alten nnd kunstloseren Bildern die neuen, prächtigen Werke der vollendeten Kunst aufstellte — und zwar scheute man sich nicht, sie unmittelbar nebeneinander zu stellen, wie in einem Heiligthum des Dionysos ein Satyr des Praxiteles aus parischem Marmor neben einem alten Schnitzbild des Dionysos stand —, da mußte auf jene, die im Besitze der Cultusehre waren und zugleich um ihres einfacheren, alterthümlichen Aussehens willen, der Schein größerer Heiligkeit fallen, und so soll denn auch Aeschylos, in dessen Lebenszeiten gerade der Uebergang aus der alten in die neue Kunst hineinfällt, gesagt haben, daß die alten Bilder zwar einfacher, aber göttlicher sein, als die kunstvoller gearbeiteten neuen. Wir werden dies zwar von unserm Standpunkt aus nicht zugeben können, aber es war jedenfalls eine verbreitete und erklärliche Anschauung, und eben daher kommt es, daß der alte Styl auch in der späteren Kunst wenigstens für religiöse Zwecke fortwährend in Gebrauch blieb. Wir besitzen eine Anzahl von Statuen und Reliefs, deren Bestimmung für den Cult als Tempelbild oder Tempelgeräth theils sicher, theils mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist und die zwar nicht genaue Copien alterthümlicher Werke sind, aber sich doch wenigstens insoweit dem alten Style anschließen, daß sie den Schein eines echt alterthümlichen Werks erwecken. Wie gut den späteren Künstlern diese Nachahmung einer früheren Kunstweise manchmal gelang, geht daraus hervor, daß noch heutigen Tags bei einzelnen Werken die Meinungen über

den echt oder scheinbar alterthümlichen Ursprung derselben getheilt sind. Für die Mehrzahl der alterthümlichen Werke ist freilich diese Unterscheidung nicht schwer, der nachahmende Künstler, dem der frühere Styl nicht mehr natürlich ist, offenbart sich durch Einmischung späterer Typen, freierer Formen und Linien und besonders auch durch Karikirung.

Fig. 46. Artemis.

Fig. 47. Pallastorso.

Es versteht sich von selbst, daß außer dieser Verwendung des alten Styls für Zwecke des Cultus auch andere Gründe, namentlich die einer bestimmten Zeit eigene Geschmacksrichtung, zur Imitation desselben Veranlassung geben konnten, sowie man in Hadrian's Zeit sogar in dem noch steiferen ägyptischen Style componirte. Für die große Mehrzahl der erhaltenen Werke, deren Zeit übrigens nur in den seltensten Fällen genauer bestimmt werden kann, ist aber der erstere Gesichtspunkt

festzuhalten. So wenig künstlerische Befriedigung diese Werke aber, als von Nachahmern herrührend, gewähren mögen, so sind sie doch wegen der Lückenhaftigkeit der echt alterthümlichen Denkmäler eine sehr willkommene Ergänzung für unsere Kenntniß der frühesten Göttertypen und selbst in künstlerischer Hinsicht, nämlich für das bessere Verständniß des echt alterthümlichen Styls sehr anregend.

Eine sehr sorgfältige Nachahmung der alterthümlichen griechischen Cultusbilder, die ursprünglich und auch später häufig nicht in Lebensgröße, sondern in puppenhafter Kleinheit dargestellt wurden, besitzt das Museum zu Neapel in einer zu Pompeji aufgefundenen Artemis (Fig. 46). Die Statue ist äußerst graziös und hat auch darin den Charakter ihrer Vorbilder glücklich getroffen. Das zierliche Aufnehmen des Gewandes mit der Rechten ist ein Lieblingsmotiv des alten Styls. Daß aber die Figur nicht echt alterthümlich ist, ergiebt sich aus der runderen Bildung des Nackten, aus der Lage der Augen, den freieren Linien der herabfallenden Locken. Die Gewandung zeigt an den Rändern noch Spuren von Bemalung, ebenso die Sandalen, das Köcherband und das Diadem. Das Haar ist vergoldet, um blond zu erscheinen, welche Farbe man für die schönste hielt. — Auch eine in Dresden befindliche Pallas gehört hierher (Fig. 46). Die Ergänzung dieses Torso kann nach erhaltenen Wiederholungen und nach den in der Figur selbst gegebenen Anzeichen nicht schwierig sein, es ist eine Pallas in Angriffsstellung, in der erhobenen Rechten den Speer, in der Linken den Schild haltend. So hat auch Rauch einen Abguß der Figur restaurirt. Der Typus, den diese Figur repräsentirt, ist in der alterthümlichen griechischen Kunst nicht selten, die Pallas in der äginetischen Gruppe hat fast dieselbe Gewandanordnung. In der Dresdner Figur beweist jedoch schon der freie Reliefstyl der Kampfscenen, mit welchen der herablaufende Saum des Obergewandes geschmückt ist, daß dieselbe in späterer Zeit in absichtlich alterthümlicher Weise ausgeführt wurde. Wir besitzen übrigens in dieser Statue die Nachahmung eines hochalterthümlichen und berühmten athenischen Götterbildes, nämlich der Athene Polias, die im Erechtheion verehrt wurde. Ihr wurde alljährlich ein Gewand dargebracht, in welches der Kampf der Götter mit den Giganten hineingewebt war; der Torso zeigt, wie wir uns dasselbe zu denken haben.

Häufiger noch als Statuen finden sich Reliefdarstellungen der archaisirenden Kunst, die an Altären, Untersätzen zu Dreifüßen, Brunnenmündungen, Kandelaberfüßen u. s. w. häufig angewandt wurden. Berühmt ist der Altar der Zwölfgötter, ehemals in der Villa Borghese, jetzt im Louvre zu Paris; ebenso die marmorne Dreifußbasis der Dresdner Antikensammlung. (C. Friederichs.)

6. Die Akropolis.

Einleitung.

Bis zu einer Höhe von etwa vierhundert Fuß über dem Meere erhebt sich auf der Hochebene von Attika die Burg oder Citadelle Athens, von den Alten Akropolis d. i. Hochstadt genannt, nach dem Innern des Landes zu eingerahmt von dem weiten Bogen der Bergzüge des Hymettos, Pentelikon, Parnes und Aegaleos. Auf dieser

Anhöhe hatten ohne Zweifel schon die pelasgischen Ansiedler zuerst ihre Wohnsitze aufgeschlagen, bis der immer mehr beschränkte Raum die Anlage der unteren Stadt am Fuße des Berges veranlaßte. Schroffe zerklüftete Felsen wehren dem Zugang zur Höhe; nur nach der westlichen Seite hin dacht sich dieselbe nach der Ebene ab. Hier mußten Menschenhände den Schutz, den die Natur bot, ergänzen. Ein mächtiges Mauerwerk sperrte daher, nur einen breiten Aufgang freilassend, die Burg nach dieser Seite ab.

Die Sage nennt Theseus als den Gründer der untern Stadt. Nach der Erbauung derselben erhielt die Burg wahrscheinlich ihre ausschließliche Bestimmung als Bewahrerin der nationalen Heiligthümer und des Staatsschatzes. Der Versicherung alter Schriftsteller zufolge erhoben sich auf der Akropolis schon vor diesem Ereignisse neben einem Tempel der Athene mehrere andere Tempel, verschiedenen Göttern gewidmet. Aus Homer's Dichtungen erfahren wir u. a., daß hier vor Urzeiten ein Heiligthum des Erechtheus stand, das einzige, was nach der persischen Invasion unter Xerxes von all diesen baulichen Herrlichkeiten in einem einigermaßen nutzbaren Zustande übrig blieb. Aber auch dies machte dem großartigen Neubau Platz, mit welchem später Perikles die Größe und Macht des athenischen Staates verherrlichte.

Fast ein halbes Jahrhundert lag die Burg in Trümmern. Die materiellen Hülfsquellen des Staates waren durch die Anstrengungen, welche die Abwehr der asiatischen Barbaren erforderte, erschöpft. Und als die Zeit der Erholung kam, gab es Nothwendigeres, Nützlicheres zu schaffen, als den Wiederaufbau der zerstörten Heiligthümer. Zuerst mußten Stadt, Hafen und Burg befestigt werden, und der staatskluge Blick des Themistokles und des Kimon war unverwandt auf diese praktische Aufgabe gerichtet, wenn Beide es auch nicht an dem Aufbau neuer Tempel und an der Anlage von Säulenhallen und öffentlichen Spaziergängen in der eigentlichen Stadt fehlen ließen.

Erst dem größten Staatsmanne der Athener, dem Perikles, war es vorbehalten, aus dem Schutt und den Trümmern der Akropolis eine neue Schöpfung erstehen zu lassen, eine Schöpfung, in welcher das hellenische Wesen seinen edelsten Ausdruck erhielt, seinen höchsten Triumph feierte. Der mit dem Tribut unterworfener oder bundsgenössischer Städte und Staaten gefüllte Staatsschatz bot dazu die materiellen Mittel. Aber was wären diese gewesen, wenn nicht auch geistige Kräfte dem Perikles zu Gebote gestanden hätten, um jene Meisterwerke zu schaffen, die Gegenstände größter Bewunderung der Mit- und Nachwelt, zu schön und zu herrlich, um nicht den Neid der Götter zu erregen? Phidias, der Freund des „olympischen" Perikles, war vom Schicksal dazu ausersehen, mit dem Wollen des Letzteren das Können zu vereinigen. In diesem hat das Ideal griechischen Staatswesens, in jenem das des hellenischen Kunstgeistes sich verkörpert, und wie das Eine das Andere bedingt, so kann Beider Schaffen und Wirken nicht wohl gesondert und unabhängig von einander gedacht werden.

Wenn nun der Bau des Prachtthores zur Akropolis, wie wir wissen, schon allein 2012 Talente, also nahe an drei Millionen Thaler kostete, eine für damalige Geldverhältnisse ungleich höhere Summe als heut zu Tage, so kann man sich eine Vorstellung von dem Aufwande machen, welchen der ganze Neubau der Akropolis erforderte. Außer dem kleinen zierlichen Tempel der Nike Apteros, welchen schon Kimon aller Wahrscheinlichkeit nach zur Feier seines Sieges am Eurymedon 469 v. Chr. errichten ließ, gehören sämmtliche Bauwerke, wenigstens in ihren Anfängen, der perikleischen Zeit an. Das Hauptgebäude, der Parthenon, wurde im J. 446

in Angriff genommen und 437 vollendet. Im folgenden Jahre begann der Bau der Propyläen, dessen Fertigstellung durch Mnesikles 431, gerade ein Jahr vor dem Ausbruch des peloponnesischen Krieges, erfolgte. Die Ausführung des letzten Heiligthums, welches die Akropolis schmückte, das Erechtheions, verzögerte sich, wie eine erhaltene Inschrift bezeugt, bis über das Jahr 409 hinaus.

Alle diese Bauwerke drängten sich auf einen Flächenraum zusammen, welcher in seiner Länge nur 500, in seiner größten Breite 225 Schritte mißt. Von der Schönheit und Pracht derselben zeugen jetzt nur noch eine Anzahl Säulen und die zerstreuten Trümmer des Gebälkes, der Simse und Friese. Nur mit Wehmuth betritt der Freund des Schönen diese Trümmerstätte und sucht im Geiste das Bild wieder aufzurichten, welches die rohe Gewalt barbarischer Krieger für immer ver-

Fig. 48. Restaurirte Ansicht der Akropolis.

nichtete. Viele Jahrhunderte hat indeß die perikleische Schöpfung überdauert. Nicht das Römerthum hat es gewagt, die edelsten Blüthen menschlicher Thätigkeit anzutasten. Friedlich zog auch das Christenthums ein in die heidnischen Tempelhallen und weihte den Parthenon der heiligen Jungfrau, welcher nun die jungfräuliche Schirmgöttin Athens Platz zu machen hatte. Auch die Kreuzritter, welche sich im Mittelalter hier zeitweise festsetzten und die Spuren ihres Daseins in einem hohen Wartthurme über den südlichen Propyläen zurückgelassen haben, schonten der alten Heiligthümer. Selbst die Türken, 1456 unter Omar Stadt und Burg erobernd, haben sich damit begnügt, den Parthenon zu einer Moschee herabzuwürdigen. In ihren wesentlichen Theilen blieben die bedeutungsvollsten Denkmäler griechischer Cultur unangetastet bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts. Ein

freundliches Geschick hat uns nicht blos einzelne Beschreibungen der Akropolis aus dieser letzten Zeit erhalten, sondern auch eine Reihe Skizzen von dem plastischen Tempelschmuck derselben, welche der Maler Jacques Carrey, Begleiter einer Gesandtschaft Ludwig XIV. an den türkischen Hof, an Ort und Stelle aufnahm.

Die Zerstörung der Akropolis fällt in das Jahr 1687. Das Soldheer der Republik Venedig, unter der Führung Morosini's und des Grafen Otto von Königsmark, drängte im Sommer dieses Jahres die Türken aus Athen und veranlaßte dieselben, sich auf der Citadelle zu verschanzen. Da die Aufforderung zur Uebergabe nichts fruchtete, begannen die Venetianer am 25. September aus zwei Batterien die Feste zu beschießen.

Das erste Opfer dieses Bombardements war der Tempel der Nike, das zweite der Parthenon. In diesem hatte der türkische Befehlshaber seine Schätze sowohl wie seine Pulvervorräthe geborgen. Eine Explosion der letzteren riß den Tempel am 28. September auseinander und ließ von ihm nur zwei Trümmerhaufen, einen östlichen und einen westlichen zurück. Auch in dem gegenüber liegenden Erechtheion, von welchem nur die Karyatidenhalle auf unsere Tage gekommen ist, richteten bei dieser Gelegenheit die Bomben deutscher Söldner traurige Zerstörungen an. Was die Kriegsfurie von der alten Herrlichkeit noch übrig ließ, das verdarb größtentheils oder ging zu Grunde durch die rohe Habgier der Eroberer, so namentlich das wundervolle Rossegespann der Pallas Athene vom Westgiebel des Parthenon, welches man als Beute nach Venedig bringen wollte. Beim Herablassen stürzte es in Folge einer Nachlässigkeit die Höhe hinunter und zersplitterte gänzlich auf dem harten Felsboden. Vieles von den Sculpturen wurde verschleppt und zerstreut, und nur das Wenigste davon an entlegenen Orten wieder aufgefunden. Dahin gehört u. a. ein Kentaurenkopf von einer Metope, welche der dänische Kunstforscher Brönstedt in Kopenhagen entdeckte.

Die weitere Zerstörung der noch übrigen Reste erfolgte erst in neuerer Zeit. Im Jahre 1801 erwirkte sich nämlich der englische Gesandte in Constantinopel, Lord Elgin, vom Sultan die Erlaubniß, in ganz Griechenland von alten Sculpturen zeichnen, formen und wegnehmen zu lassen, was ihm beliebte. Man weiß nicht, soll man den in Folge dessen begangenen Kunstraub des Engländers mehr beklagen oder gutheißen. Freilich hat Ungeschick und Nachlässigkeit auch bei diesem Werke der Zerstörung manches edle Erzeugniß Phidias'scher Kunst der Vernichtung oder der Verstümmelung preisgegeben. Freilich ist ein großer Theil der Ausbeute dadurch zu Grunde gegangen, daß das damit beladene Schiff bei Cerigo scheiterte, aber das Uebrige, die sogenannten Elgin marbels (1816 vom Parlament angekauft), ist in den schützenden Räumen des Britischen Museums wohlbewahrt, und so nicht mehr den Wechselfällen preisgegeben, welche den Schätzen der Akropolis bei der andauernden Unsicherheit neugriechischer Zustände vielleicht ein noch traurigeres Loos zu bereiten im Stande wären.

Nach diesem Ueberblick über die Geschichte der Akropolis und ihrer Kunstschätze beginnen wir unsere Wanderung durch die einzelnen Architekturwerke derselben. Zunächst treten wir heran an das Prachtthor, die Propyläen.

a. Die Propyläen.

Der Baukünstler Mnesikles, welchem die Ausführung des Eingangsthores zur Akropolis übertragen war, hatte dabei eine schwierige Aufgabe zu lösen. Die zwiefache Bedeutung der Burg als Festung und als geheiligter Bezirk der prächtigsten

Tempel mußte in der architektonischen Anordnung einen entsprechenden Ausdruck finden. Wenn der Meister diese Bedingung vortrefflich zu erfüllen wußte, so verdient er um so größeres Lob, insofern in Anschlag gebracht wird, daß die lokalen Verhältnisse seiner Aufgabe große Schwierigkeiten entgegenstellten. Es galt nicht nur, mit diesem Thore einen Raum von 168 Fuß zu umspannen — dies nämlich ist die natürliche Breite des Felsens an der westlichen Vorderseite —; es stand überdies vor dem gegebenen Bauplatze bereits der Kimonische Mauervorsprung mit dem kleinen Tempel der Nike Apteros. Diese Mauer und dieser Tempel mußten jedenfalls ein entsprechendes Gegenüber erhalten.

Leider sind auch die Propyläen nur in einem trümmerhaften Zustande auf uns gekommen. Weil diese westliche Vorderseite der militairisch schwächste Theil der Akropolis ist, so war hier von jeher, das ganze Mittelalter hindurch bis auf die neueste Zeit, der meiste Anlaß, immer neue Verschanzungen zu machen; dazu aber wurden natürlich jederzeit die Bauten des Alterthums als die bequemsten und nächsten Baustücke verwendet. Ludwig Roß, der dreizehn Jahre lang als Conservator der griechischen Alterthümer sich unsterbliche Verdienste um Reinigung und Wiederherstellung der Akropolis erworben hat, öffnete auf's Neue die mit türkischem Mauerwerk ausgefüllten Propyläen; ja er errichtete sogar in Verbindung mit den Architekten Schaubert und Hansen den Tempel der Nike Apteros wieder, dessen Quadern und Säulen er im Schutte der unteren türkischen Bastionen gefunden hatte. Trotzdem aber ist bei aller Großartigkeit der erste Eindruck, den wir jetzt vom Aufgang der Akropolis haben, doch noch immer verwirrend. Wir müssen in der Anschauung vieles Fehlende ergänzen und manche störende Anbauten späterer Zeiten entfernen, bevor wir zum reinen Genuß kommen.

Fig. 49. Grundriß der Propyläen.

Vor uns liegt die breite freie Treppe, der alte prächtige Aufgang zur Akropolis, zwar vielfach zertrümmert und zum großen Theil ihrer Marmorstufen beraubt, aber in ihrem Plane doch noch durchaus verständlich. Zur Linken steht einsam, abgetrennt von allen übrigen Mauern und Bauwerken, ein altes viereckiges Postament, hoch und schlank, aber ziemlich ungestalt, ohne Zweifel der Untersatz einer Statue; zur Rechten das Ende der Kimonischen Mauer; gekrönt mit dem kleinen Niketempel (Fig. 49). Oben aber am Ende der Treppe, als deren natürliches Ziel ragen uns die Propyläen selbst entgegen. Sie sind in drei Theile gegliedert, in ein Hauptgebäude und in zwei Seitenflügel, denn eine einzige, ununterbrochene Masse wäre zu massenhaft und einförmig gewesen. In der Mitte steht das Hauptgebäude, das eigentliche Thor; es nimmt, der Breite der Aufgangstreppe entsprechend, 58 Fuß ein. Die beiden Seitenflügel heben sich kühn vorspringend vom Hauptgebäude ab, ein jeder um 26 Fuß. Dadurch wird alle Gradlinigkeit vermieden: das Ganze erhält Abwechselung und den Schein lebendiger Freiheit. Der

linke Flügel, obgleich jetzt, ebenso wie das Hauptgebäude, der Decke und des Daches beraubt, ist in Mauern und Säulen noch vollständig erhalten; der rechte dagegen ist im Mittelalter völlig zerstört. Ein hoher, häßlicher Festungsthurm, wahrscheinlich im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts unter dem Herzog Antonio aus dem florentinischen Hause Acciajuoli erbaut, steht an seiner Stelle.

Aus diesen Trümmern haben wir uns nun den ursprünglichen Plan wieder herzustellen. Jenen alten Festungsthurm können wir leicht beseitigen. Dieser rechte Propyläenflügel war, wenn auch von geringerer Breite und Länge, doch jedenfalls in seiner Grundform mit dem gegenüberliegenden linken Flügel übereinstimmend. Aber auch das Statuenpostament gehört nicht zu der ursprünglichen Anlage, sondern datirte unzweifelhaft aus der Zeit der Römerherrschaft. Eine Inschrift spricht deutlich aus, daß das früher darauf befindliche Standbild zu Ehren des Consuls Agrippa errichtet war. Früher hat man das Postament als zu der einen Reiterstatue gehörig erklärt, deren zwei von Pausanias, als vor den Propyläen stehend, erwähnt werden. Es ist jedoch sehr wahrscheinlich, daß diese von Pausanias als die Söhne des Xenophon bezeichneten Standbilder ein Pendant zu dem Niketempel auf der Kimonischen Mauer bildeten, und demgemäß auf einer der Kimonischen entsprechenden Mauer auf der linken Seite der Aufgangstreppen ihren Platz hatten. Und vielleicht ließe es sich sogar wahrscheinlich machen, daß diese Reiterstatuen die Dioskuren darstellten, die von den ältesten Zeiten her in Athen einen Tempel hatten, und die als ἄνακτες, d. h. als die hülfreichen Schirmherren, mit dem gegenüber stehenden Tempel der ungeflügelten Siegesgöttin auch in einem sicheren geistigen Zusammenhang stehen. Es wäre dann um so erklärlicher, wie die Söhne Xenophon's, Gryllos und Diodoros, in der Deutung dieser Statuen in Umlauf kommen konnten, da wir wissen, daß diese bisweilen mit dem Beinamen Dioskuren verherrlicht wurden.

Fig. 50. Niketempel.

Nachdem wir in den Grundriß dieses vielverzweigten Propyläenbaues eine klare Einsicht gewonnen, wollen wir es versuchen, näher in das Verständniß der künstlerischen Formen einzudringen.

Die Aufgangstreppe führte, wie aus der Abbildung der Akropolis auf einer alten athenischen Münze sicher zu schließen ist, aus der Niederung der alten Agora, den Hügel des Areopag zur Linken, in durchaus gerader Richtung hinauf nach den Propyläen. Sie ist in drei Theile getheilt, und der Grund dieser Theilung liegt in der Eigenthümlichkeit jenes großen Festzuges, der bei der Feier der großen Panathenäen hinauf nach der Akropolis wallte. In der Mitte, unmittelbar auf den Haupteingang des großen Thores gerichtet, liegt der breiteste Theil, mit pentelischen Marmorplatten gepflastert, die in der Quer gefurcht sind, um den Tritt sicherer zu machen. Hier wallten die Reiter und Fußgänger an festlichen Tagen. Zu beiden Seiten sind schmalere Stiegen, ebenfalls aus pentelischen Stufen, ausschließlich für Fußgänger dienend. Die Stiege zur Rechten ist durch Roß und Schaubert wieder vollständig hergestellt; von der linken sind die Stufen verloren.

Steigen wir die rechts liegende Stiege hinan. Oben biegen wir ein in eine

andere kleine Seitenstiege, und wir stehen vor dem östlichen Eingange des Tempels der Nike Apteros. (Fig. 50).

Zierlicher ist wohl nie ein Tempel gebaut worden, als dieser. Er ist nur 27 Fuß lang, 18 breit und von der untersten Stufe bis zur Spitze des Giebels nur 23 Fuß hoch. Die leichten und fein geglätteten Quadern aus pentelischem Marmor, aus denen die kleine Cella sich aufbaut, und die heiteren Säulenhallen an der Vorder- und Rückseite, eine jede durch je vier schlanke ionische Säulen gebildet, machen den Eindruck dieses kleinen Tempels so anmuthsvoll und lieblich, daß man fast zweifeln möchte, seine Erbauung sei schon in die Zeit des Kimon zu setzen. Aber dieser Tempel wird nirgends unter den Bauten des Perikles erwähnt, und während des peleponnesischen Krieges und kurz nach diesem wäre es fast eine Selbstverspottung gewesen, hätten die Athener einer ungeflügelten, d. h. einer immer an Athens Geschick gefesselten Siegesgöttin ein Heiligthum bauen wollen. Und bei näherer Betrachtung fühlt man allerdings auch die Spuren des älteren Kunststyles. Wenn man die Formen und Maaße dieses Tempels mit den Formen und Maaßen des ebenfalls im ionischen Style gebauten Erechtheion vergleicht, wird man deutlich gewahr, wie die Säulen sich noch zu stark verjüngen, wie hier die Schwingungen und Uebergänge der Linien nicht so leise und allmälig sind, wie dort, und wie das Dach- und Deckengebälk für diese schlanken Säulen doch noch zu hoch ist. Die Säulen tragen zu schwer; das Tragen ist ihnen nicht ein reizvolles Spiel, obgleich die ganze Zierlichkeit ihrer schlanken Haltung auf spielende Heiterkeit hinweist. Giebelstatuen scheint dieser Tempel nicht gehabt zu haben; dagegen war der Fries ringsum mit feinen Reliefdarstellungen verziert, die sich fast in statuarischer Rundung vom Grunde abheben. Es ist schwer, sie zu deuten, Die östliche Vorderseite bezog sich offenbar auf die Sage der ungeflügelten Nike, die hier dem Zeus vorgeführt wird; aber von dieser Sage haben wir keine nähere Kunde. Alle drei übrigen Seiten des Frieses stellen Kampfscenen dar, theils zwischen Kämpfern zu Fuß und zwischen Kämpfern zu Roß, theils zwischen Fußkämpfern und Fußkämpfern. Im Innern der Cella thronte früherhin ein altes ehrwürdiges Holzbild. Es stellte die Nike dar, ohne Flügel, in der Rechten einen Granatapfel haltend, in der Linken einen Helm; der Granatapfel war das Symbol des Ueberflusses, welcher der Segen des Friedens ist, der Helm das Zeichen der kriegerischen Tapferkeit. Jetzt ist dies Holzbild verschwunden. Dafür lehnen an den Wänden schöne Marmorplatten mit reizenden Reliefdarstellungen, die uns geflügelte Siegesgöttinnen darstellen, die eine, wie sie sich zierlich niederbeugt und emsig beschäftigt ist, die Sandalen zu binden (Fig. 51), zwei andere, die einen unbändigen Opferstier fortziehen. Diese Reliefplatten, deren Anmuth und Lebendigkeit in der Dar-

Fig. 51.

stellung der Körperformen sowohl wie der kühn flatternden Gewänder zu beschreiben unmöglich ist, bildeten früherhin ein Geländer längs der Nordseite. In der oberen Fläche jeder Platte sind acht runde Löcher eingebohrt. Daraus hat man geschlossen, daß sich auf sie ein metallenes Gitter aufsetzte, das Denjenigen, der von der Vorderhalle nach der Hinterhalle gehen wollte, bei der Enge des Raumes vor dem Ausgleiten schützte, ja nöthigenfalls sogar bei feindlichem Angriff den Vertheidigern zur Brustwehr dienen konnte.

Nun aber die Propyläen selbst!

Tempelbau und Festungsbau, wie himmelweit scheinen sie von einander geschieden, und wie unnachahmlich schön wußte sie der Künstler hier in einem in sich einigen und lebensvollen Guß zu verschmelzen! Das große Mittelgebäude mit den sechs mächtigen dorischen Säulen seiner Vorderseite und dem weit ausgespannten Dachgiebel, der wie ein Adler seine Schwingen schützend über die Säulen ausbreitet, hat alle Formen des griechischen Tempels. Wie steht es vor uns da, so heiter groß und gewaltig! Aber der weite Zwischenraum, der die beiden mittleren Säulen von einander trennt und der um so bedeutsamer hervortritt, je unwillkürlicher sich uns der Vergleich desselben mit dem Zwischenraum der benachbarten Säulen aufdrängt, sagt uns sogleich, daß dieser Bau nicht selber ein Tempel sei, sondern vielmehr erst ein Eingangsthor, das heiter und wirksam zum Besuche der Tempel einladet. Und die beiden Seitenflügel haben ebenfalls die geheiligten Formen des Tempelbaues, die Säulen, das Adlerdach und am Fries die Triglyphen, aber unmittelbar an die Festungsmauern anstoßend haben sie als deren Ende und Abschluß zugleich eine wesentlich militairische Haltung. Sie kehren Dem, der die Treppe heraufkommt, nicht einladend die offenen und heiteren Säulenhallen ihrer Vorderseiten zu, sondern die ernsten, von oben bis unten streng geschlossenen Seitenmauern. Und während der linke, nördliche Flügel Gemäldegalerie war und also, dem künstlerischen Gepräge der Akropolis entsprechend, den schönen Künsten diente, war der rechte, südliche Flügel dagegen lediglich Waffenmagazin. Gerade der rechte Flügel wurde zu diesen Festungszwecken verwendet, weil es nach der ausdrücklichen Ueberlieferung des römischen Architekten Vitruvius in der alten Baukunst ein altherkömmlicher Grundsatz war, die Festungsthürme so anzulegen, daß die rechte unbeschildete Seite des Feindes sich zum Angriffe darbot. Es scheint auch, als habe dieser Flügel im gewöhnlichen Leben Pyrgos, d. h. der Festungsthurm, geheißen. Wir wissen nämlich, daß eine Statue der dreigestalten Hekate von Alkamenes, die nach dem Berichte des Pausanias in der Nähe des Tempels der Nike Apteros aufgestellt war, Epipyrgidia, die auf oder an dem Thurm Stehende, genannt wird.

Wie herrlich aber stimmt zu diesem Doppelcharakter der Propyläen ihr architektonischer Hintergrund! Allen sichtbar, ragt auf der einen Seite der Parthenon herüber, mit seinen heiteren einladenden Säulenhallen; auf der andern aber das riesige Erzbild der Athene, das Phidias aus der Beute von Marathon gebildet hatte. Das Schild in der Linken zur Abwehr gehoben, und mit der Rechten den Speer kühn zum Kampfe zuckend, schreckte sie als Pylämachos, d. h. als die kriegerische Schutzgöttin des Thores, jeden annahenden Feind ab. Wird es uns doch als sichere Thatsache berichtet: daß, als am Ende des vierten Jahrhunderts Alarich, der Gothenkönig, in die Burg eindringen wollte, er von dem Eindrucke dieses Bildes so mächtig ergriffen ward, daß er entsetzt davon floh und von aller Plünderung abstand.

Der eine jener beiden Seitenflügel, das Waffenmagazin, ist jetzt ganz von jenem hohen mittelalterlichen Festungsthurm überbaut. Die Vorhalle des nörd-

lichen Flügels wird durch zierliche Eckpfeiler und drei dorische Zwischensäulen gebildet. Und aus dieser Säulenhalle treten wir dann hinein in einen geräumigen, fast quadraten Marmorsaal, der durch zwei Fensteröffnungen, die nach der Vorhalle gehen, und wahrscheinlich auch durch das Oberlicht, das durch eine künstliche Oeffnung der Decke und des Daches hereinfiel, erleuchtet ward. Dieser Saal war das eigentliche Gemäldezimmer. Die Werke der berühmtesten Maler des Perikleischen Zeitalters schmückten es. Aber schon Pausanias sah deren nur wenige; ein großer Theil derselben war zu seiner Zeit bereits erloschen. Diese Bilder waren ohne Zweifel meist mythologischen Inhalts; jedoch hatte sich auch Alcibiades, übermüthig auf seine Siege in den nemeischen Spielen, mit einem Portrait, das ihn im Schooß der Nemea ruhend darstellte, dazwischen gedrängt. Vielleicht kann man daraus schließen, daß bei neuen Veranlassnngen immer neue Bilder hier aufgestellt wurden und daraus würde hervorgehen, daß diese Bilder nicht Wandgemälde, sondern wenigstens zum Theil Tafelbilder waren.

Wir kehren zurück in das Mittelgebäude (vgl. Fig. 48 u. 49). Die sechs dorischen Vordersäulen stehen in mächtiger Größe vor uns; sie haben 4½ Fuß im Durchmesser und sind fast 29 Fuß hoch. Sie fußen auf einem gemeinsamen Unterbau, der, wie der Unterbau der griechischen Tempel, durch drei mächtige Stufenreihen gebildet wird, und diese Stufen heben sich bestimmt ab von den Stufen der Aufgangstreppe, indem sich zwischen beide ein Saum von schwarzem eleusinischen Stein legt. Auf diese Säulen lagert sich der dorische Fries und der mächtige Tempelgiebel, der aber — man weiß nicht, aus welchen Gründen — des schmückenden Bildwerks entbehrte. Wir gehen hindurch durch das mittlere Hauptthor. Es ist zwischen der dritten und vierten Säule gelegen, deren Abstandsweiten 13 Fuß betragen, während die übrigen Säulen nur 7 Fuß von einander entfernt sind. In dieses Thor eintretend, durchschreiten wir einen Raum von etwa 40 bis 50 Fuß Tiefe. Zu beiden Seiten dieses inneren Raumes stehen je drei ionische Säulen, die, sich an die beiden dorischen Eingangssäulen anschließend, einen säulengeschmückten Thorweg bilden. Das Ende dieses Thorwegs ist eine hohe Mauer aus pentelischem Marmor, die von der einen Seitenmauer des Gebäudes bis zur andern quer hindurchläuft und für die offene Säulenhalle den raumverschießenden Hintergrund bildet. Diese Mauer ist durch fünf Thore durchbrochen; das mittlere, vor dem wir jetzt stehen, ist das Hauptthor, das höchste und breiteste von allen; zu beiden Seiten desselben, den Raumöffnungen der dorischen Vordersäulen entsprechend, je zwei andere, deren Höhenmaaße mit der Höhe des Mittelthores verglichen pyramidal abfallen; die dem Mittelthor zunächst liegenden sind niedriger, als dieses, und die beiden äußersten Thore sind wieder niedriger, als jene. Diese Säulenhalle, mit ihrer wunderbar feinsinnigen Verbindung des dorischen und ionischen Styles, mit der weitspannenden, farbengeschmückten Decke, mit den kostbaren Erz- und Marmorwerken, die hier als Weihegeschenke aufgestellt waren, und mit der überraschenden Fernsicht auf die Ebene und das Meer und die Inseln und die peloponnesische Küste, — wo ist ein zweites Werk von gleicher Pracht und Schönheit? Wer von der heitern Sinnenlust der griechischen Gottesfeier ein lebendiges Bild haben will, der muß sich hier die Menge auf- und abwandelnd denken, wie sie auf den feierlichen Augenblick harrt, wo die fünffachen Thüren sich öffnen und den Weg zu den Tempeln und Heiligthümern erschließen. Dieser Augenblick ist es, den Aristophanes im Sinne hat, wenn in seinen Rittern ein Bürger ausruft:

Jetzt werdet ihr sehn! Schon vernehm' ich den Klang, wie die Pforten des Thores sich öffnen,
Aufjauchzend begrüßt, das jetzo erscheint, das Athen vorzeitlicher Ahnen,
Die bewunderte, liedergepriesene Stadt, wo der herrliche Demos regieret.

Diese Thüren waren von Holz. Das lehrt deutlich jene Belagerung der Akropolis, die uns in der Aristophanischen Lysistrate vorgeführt wird. Dort zünden Männer die Fackeln an und wollen das Thor in Brand stecken, damit die Weiber, die sich hier festgesetzt hatten, im Rauche ersticken. Jedenfalls aber waren sie prächtig geschnitzt und nach Weise der Tempelthüren über und über vergoldet.

Nun schreiten wir durch das Mittelthor hindurch. Und wir stehen in einer neuen Halle, die aber kürzer ist als die vordere, die wir eben verließen. Hier ist kein besonderer Thorgang; diese Halle besteht nur aus sechs dorischen Säulen, die in ihrer Höhe und in der Art ihrer Bildung durchaus mit den dorischen Säulen der Vorderhalle übereinstimmen. Aber wer hätte die Geduld, hier länger zu weilen! Der Prachtbau des Parthenon steht vor uns und alle die anderen Wunderwerke der Akropolis.

Tretet ein! Auch hier sind Götter.

(Nach H. Hettner).

b. Der Parthenon.

So wie Griechenland den Alten als Mittelpunkt der Welt, Athen als der Griechenlands, die Akropolis als der Athens galt, so dürfen wir in künstlerischen Betracht den Parthenon den Mittelpunkt der Burg von Athen nennen, auf deren engem Raume sich eine Fülle der herrlichsten Schöpfungen der drei bildenden Künste vereinigte, wie sie kein so wenig ausgedehnter Raum der Erde jemals wieder umschlossen hat, noch jemals wieder umschließen wird. Es war das Athen des Perikles, das Athen auf dem Gipfel seiner Größe und Macht, auf der Sonnenhöhe seiner geistigen Entwickelung und seines Ruhmes, welches sich in dieser Burg mit ihren Prachtbauten ein Denkmal setzte, das man, so sehr alles dort Geschaffene politischen und religiösen Zwecken diente und diesen entsprach, in seiner Gesammtheit vergebens aus dem Zweckmäßigkeitsprincip erklären wird, und faßte man dies auch in seiner höchsten Steigerung und in der größten Mannigfaltigkeit auf. Denn so wie Alles seinen praktischen Zwecken entsprach, so ging zugleich Alles über diese praktischen Zwecke weit hinaus und verkündete ein Volk und eine Zeit, der das Größte nicht zu groß und das Ueberschwänglichste nicht unerreichbar schien. Und wenn irgend ein Bauwerk der Akropolis in diesem eigentlichsten Sinne monumental war, so war es der Parthenon. Denn diesen Tempel erbaute nicht das Bedürfniß eines einzelnen Cultus, wie das mystische Heiligthum der Athene Polias und des Poseidon Erechtheus, oder wie die anderen Heiligthümer umher; die Athene Parthenos ist keine Cultidee, sie hat keine legendar-symbolischen Mythen, an ihre Verehrung knüpfen sich keine althergebrachten Ceremonien, ihr Tempel war nicht die Stätte ritueller Opfer; die Athene Perthenos war die Tochter Zeus' schlechthin, die Herrin Athens, das war ihr ganzes Dogma, ihr Bild von Phidias' Hand, das absolute Ideal der Göttin, ihre Verehrung war der begeisterte Glaube des attischen Volkes an seine Herrin, ihr Cult das Festgepränge aller frohbewegten Athenefeste, ihr Tempel war Festtempel, Schautempel, und in diesem Sinne, wie ihr Bild von Phidias' Hand, das Monument des Athenenglaubens schlechthin. Und in diesem monumentalen Geiste ist der Parthenon, das Haus der ewigen Jungfrau, aufgefaßt und ausgeführt worden; wohl kannte Griechenland größere Tempel, einen

vollendeteren nicht, wohl mochten die Heiligthümer des reichen Kleinasien an materieller Pracht den Parthenon überragen, an künstlerischer Durchbildung und Schönheit hat ihn niemals ein anderes erreicht. Und so ist denn auch der Par-

Fig. 52. Der Parthenon.

thenon, künstlerisch betrachtet, das reichste und vollendetste Musterbild des griechischen Tempelbaues, und auch in Bezug auf den plastischen Schmuck vereinigt der Parthenon in sich Alles, was die griechische Kunst zu leisten vermochte, und zwar Alles

in der Form des reinsten und zugleich des höchsten Ausdrucks des künstlerischen Gesetzes und der künstlerischen Idee.

Iktinos und Kallikrates waren die Baumeister, welche nach etwa sechszehnjähriger Arbeit im J. 437 den Wunderbau vollendeten. Eine Säulenhalle (vergl. Fig. 52) von 8 zu 17 mächtigen dorischen Säulen, deren unterer Durchmesser 6 Fuß 2 Zoll, deren Höhe 34 Fuß mißt, umgibt den mächtigen Bau, der außerdem an beiden Giebelseiten eine Vorhalle von sechs minder gewaltigen Säulen hat. Da die einzelnen Säulen kaum $1^1/_3$ Durchmesser von einander entfernt sind, so ergiebt sich jene glückliche Wechselwirkung von Masse und Oeffnung, von Licht und Schatten, welche das Auge als wohlthuendster Rhythmus berührt. Die inneren Säulen der Vorhallen waren durch vergoldete Gitter verbunden, welche für die in den Vorräumen aufgestellten Prachtgefäße die nöthige Sicherheit gewährten. In einer Breite von 101 Fuß und einer Länge von 227 Fuß erhebt sich der Tempel, bis zur Spitze des Giebels 65 Fuß hoch, wie ein strahlendes Weihgeschenk auf seiner dreistufigen Marmorterrasse, hoch über der Stadt schwebend, — eine sichtbare Gewähr des Schutzes der Göttin. Hier offenbart sich der dorische Styl in unvergleichlicher Hoheit und Vollendung. Die kolossalen Säulen, $5^2/_3$ Durchmesser hoch, streben in edler Schlankheit empor, von einem Kapitäl gekrönt, dessen Glieder das kräftigste und zugleich anmuthvollste Leben athmen. Ein Anklingen an ionische Bildungsweise verrathen die Perlenschnüre über den Triglyphen, so wie das mit Blättern sculpirte Kymation und die Perlenschnur unter den Kapitälen der Anten. Aehnlich verhält es sich mit den übrigen Gliedern, so daß noch jetzt in seiner Zerstörung der herrliche Bau das höchste Entzücken bei Allen hervorruft, die ihn zu schauen so glücklich waren. Dazu kommt der feine Goldton, mit welchem das im Marmor enthaltene Eisenoxyd im Laufe der Jahrhunderte das aus pentelischem Stein erbaute Denkmal angehaucht, und welcher bei manchen heutigen Forschern der Annahme von einer durchgängigen Uebermalung des griechischen Tempels scheinbare Bewährung gegeben hat. Die Anordnung des Innern, dessen Fußboden etwas höher liegt, als der des Peristyls, war die eines hypäthralen Baues. Von der 63 Fuß breiten, 98 Fuß langen Cella wurde durch eine Wand ein hinterer Raum (Opisthodomos) abgetrennt (vgl. Fig. 28). Der vordere, größere Raum, die Cella, war durch zwei Reihen von Säulen getheilt, welche eine Galerie und ohne Zweifel eine zweite Säulenstellung trugen. Auf dieser ruhten die Flügel des Daches. Die Spuren in der Oberfläche des Stylobats haben ergeben, daß die unteren Säulen $3^1/_2$ Fuß Durchmesser und 16 Canelluren hatten. So wurde ein breiter Mittelraum abgegrenzt, der im engeren Sinne den Namen des Parthenon führte, weil in ihm, durch das hypäthrale Oberlicht beleuchtet, die Kolossalstatue der Göttin thronte. Die Seitenhallen dagegen wurden nach ungefährer Bezeichnung ihrer Länge Hekatompedon (der hundertfüßige Raum) genannt.

Der Parthenon gehörte zur Klasse der Agonal- oder Festtempel, die, ohne religiöse Weihe, nur dem betreffenden Gott zur Ehre errichtet waren und mit der Feier der öffentlichen Spiele zusammenhingen. Er bewahrte die kostbaren Weihgeschenke der Göttin, er umschloß aber auch die zu den heiligen Festen erforderlichen Geräthe, unter dem Gewahrsam der vom Volk erwählten Schatzmeister. Sodann aber wurden in ihm Angesichts des thronenden Götterbildes, daß die siegverleihende Nike trug, die Sieger jener feierlichen Spiele, der Panathenäen, im Beisein der Obrigkeiten und der Gesandten befreundeter Staaten bekränzt, während von der oberen Galerie die Hymnen des Sängerchores herabtönten. Im Opistho-

domos dagegen, dessen Decke durch vier Säulen getragen wurde, war der Staatsschatz niedergelegt, der dort von den Beamten des Volkes verwaltet wurde.

Der plastische Schmuck der Giebel, der Metopen und der Cella wurde unzweifelhaft unter Phidias' eigener Leitung zur Ausführung gebracht. Unser Hauptinteresse wendet sich selbstverständlich den Giebelgruppen zu, welche zunächst die Bestimmung hatten, der Bedeutung des Heiligthums einen plastischen Ausdruck zu geben und, die Größe und Macht der Gottheit verkündigend, den Ankömmling mit dem Gefühle der Ehrfurcht zu erfüllen. Nach den Berichten der alten Schriftsteller war in der östlichen (vorderen) Giebelgruppe die Geburt der Athene, in der westlichen (hinteren) Giebelgruppe der Streit Poseidon's mit Athene über den Besitz des attischen Landes dargestellt. Von der Anordnung der Figuren des westlichen Giebels gibt uns die kurz vor der Zerstörung des Tempels durch venetianische Bomben aufgenommene Zeichnung Carrey's ein vollständiges Bild, dagegen war von dem östlichen Giebel schon damals die ganze mittlere Parthie verschwunden. Dennoch hat der Ostgiebel für uns eine ungleich höhere Wichtigkeit, weil die erhaltenen Reste desselben von viel größerem Belang sind und durch Auffindung der dazugehörigen geflügelten Nike eine die Carrey'sche Zeichnung vervollständigende Ergänzung erfahren haben. Es sind im Ganzen 10, freilich zum Theil arg verstümmelte Figuren, die vom Ostgiebel noch vorhanden sind. Leider scheint die Mittelgruppe, also das Hauptsächlichste, unwiederbringlich verloren zu sein. Ueber die Beschaffenheit der Hauptpersonen in der dargestellten Scene also bleiben wir, da auch schriftliche Berichte der Alten mangeln, im Unklaren. Dieser Mangel verweist Alles, was über den Inhalt der Darstellung gesagt und geschrieben ist, in das Reich der Conjectur; soviel nur darf wohl mit einiger Sicherheit angenommen werden, daß nicht eigentlich die Geburt der Athene, wie Pausanias berichtet, sondern eine Scene nach der Geburt dargestellt war. Schwerlich würde — abgesehen von dem Seltsamen und Unschönen, welches die Darstellung des Actes hätte, wie Athene dem gespaltenen Haupte des Göttervaters entspringt — bei einer Verherrlichung der seine Vaterstadt schirmenden Göttin der attische Meister dieselbe in einer so puppenhaften Weise gebildet haben, wie sie bei dem Geburtsacte selbst erscheinen mußte. Für die Abweisung einer solchen Idee spricht auch der Charakter der zunächst stehenden uns erhaltenen Figuren, Iris und Nike, welche als olympische Botinnen ausgesandt erscheinen, um der Welt die Geburt der Athene zu verkündigen. Danach darf wohl mit Recht angenommen werden, daß der Künstler den Moment nach der Geburt zur Darstellung gewählt hat, wo Athene in den Kreis der olympischen Götter aufgenommen wird. Wir haben uns, dies vorausgesetzt, in der Mitte also den Olymp mit den Hauptgöttern, neben Zeus und Athene vielleicht noch Here, Apollo, Artemis und Hermes, zu denken. Von dort eilen auf der linken Seite Iris, auf der rechten die geflügelte Nike herab, um zu verkündigen, daß Attika's Göttin geboren sei. Rechts empfangen diese Botschaft drei engverbundene Göttinnen, von denen die erste schon in lebhafter Erregtheit der Nike zugewendet ist, die zweite die ersten Bewegungen der Wendung macht, während die dritte der Schwester noch ruhig im Schooße liegt. Das sind nicht, wie man wohl gesagt hat, die Moiren oder Parzen, sondern die attischen Thauschwestern, Kekrops Töchter, Pandrosos, Aglauros und Herse, die späteren Pflegerinnen von Athene's Schützling Erichthonios, dem Sohne der attischen Erde. Links diesen entsprechend sind in zwei wiederum engverbundenen und von Iris' Botschaft auch schon erregten Göttinnen die attischen Horen Thallo und Auxo zu erkennen, während dem jugendlichen Manne nächst ihnen der Name des attischen Landesheros, Theseus, schwerlich mit Recht streitig

gemacht worden ist. Um die Größe der Thatsache zu vergegenwärtigen, läßt der Künstler in der rechten Ecke Selene, die Göttin der Nacht, mit ihrem Gespanne in das Meer hinabtauchen, während er gegenüber Helios, den Gott des Tages, darstellt, der mit mächtig aufwärtsstrebenden Rossen aus den Wellen emporsteigt: so schwindet Nacht und Dunkel und es ist Licht und Tag, wie Athene geboren ist.

Wenden wir unsere Betrachtung den Einzelheiten in den uns erhaltenen Resten zu; so tritt uns gleich in diesem aus dem Meere hervorbrausenden Gespanne des Helios, von dem zwei Pferde in London, zwei sehr verstümmelte an Ort und Stelle sind, eine wundervolle Erfindung entgegen. Der Meister konnte nur die Köpfe und Hälse der Pferde, Kopf und Arme des Helios als eben aus den Wellen auftauchend darstellen, aber er hat in diese Theile ein Leben, eine Kraft, ein Feuer gelegt, welches uns ahnen läßt, wie jenes Kolossalgespann der Athene beschaffen gewesen sein mag, das Morosini so unglücklich zertrümmerte. Es sind gewaltige Thiere, diese Sonnenrosse; den Hals weit zurückgeworfen, den Kopf hoch erhoben, die Ohren scharf zurückgelegt mit sträubend flatternder Mähne, stürmen sie wiehernd einher, und die mächtig angespannten Arme des Lenkers zeigen uns, daß selbst ein Gott Mühe hat, dies Gespann zu zügeln, das den unseligen Phaeton hinabschleuderte in's Verderben; der vorgebeugte Hals des Helios läßt uns die Schnelligkeit der Bewegung fühlen, der der Lenker mit vorgelehntem Körper begegnen muß. Das ungefähr gibt uns die Zeichnung; aber nie wird eine Zeichnung das glühende Leben des Originals wiedergeben, schwerlich selbst das Motiv des etwas zur Seite gebogenen Kopfes des vordersten Rosses ganz klar machen können; das ist nicht etwa eine beliebige Wendung, um einen Contrast gegen das hintere, gerade emporstrebende Roß zu geben, es ist die Wucht des Zügels, die hier zur Geltung kommt, der das edle Thier nicht folgen will, der es mit einer Biegung des gewaltigen Halses nachgibt, um ihm sonst nicht nachgeben zu müssen und ungehemmt dahinstürmen zu können. Das ist der Inbegriff des Lebens; in dieser Beugung des Kopfes, welcher hinter den Kinnladen die Falten der Haut zusammendrückt, die den großen Muskel des Halses in straffster Spannung hervortreten läßt, liegt das eigentlich und im höchsten Sinne Bewegte; es ist ein Zug, der Natur unendlich fein abgelauscht; im kleinsten Detail wahr und doch mit monumentaler Großheit wiedergegeben.

Wunderbar contrastirt gegen diese Kraft in der gesteigertsten Bewegung die tiefe Ruhe, in welcher diesen Rossen gegenüber Theseus gelagert ist, ein Körper, mit dessen mächtigen und doch völlig harmonischen Formen kein zweiter der uns, außer den Parthenonsculpturen, erhaltenen auch nur entfernt wetteifern kann, und der in seiner behaglichen Ruhe eine Kraft erkennen läßt, gegen welche die Anstrengung eines borghesischen Heros machtlos, die Wucht eines farnesischen Herkules plump, die Muskelfülle des Torso's von Belvedere schwülstig erscheint. Es ist nicht jene in Muskelbergen aufgethürmte Stärke der Heraklesgestalten namentlich der späteren Kunst, welche uns diesen Körper so imposant erscheinen läßt, es ist nicht einmal die männliche Kraft in ihrer gesteigerten Erscheinung, wie sie uns der Torso des Poseidon aus dem westlichen Giebel darbietet; es ist die Männlichkeit in maßvollster Vollendung, und wer sich gewöhnt hat, Werke kolossalen Maßstabes zu sehen, wird selbst den Reiz der Jugendblüte in dem Prachtbau dieser Glieder nicht verkennen, die, um an den Ausspruch des Bildhauers Dannecker zu erinnern, wie von der Natur abgeformt erscheinen, ohne daß wir jemals so glücklich sind, im Leben Aehnlichem zu begegnen oder begegnen zu können.

Auf die ganz nackt auf die Löwenhaut hingestreckt daliegende Jünglingsgestalt folgt im Giebel in schönem Contrast die Gruppe der ganz und reich bekleideten beiden Göttinnen, in denen wir die attischen Horen erkannten. Sie sitzen auf Thronen schwesterlich an einander gelehnt; im Gegensatze zu dem in der Seitenansicht daliegenden Theseus wesentlich ganz dem Beschauer in der Vorderansicht zugewandt und mit mächtigen Formen aus dem Grunde des Giebels hervortretend. Die erstere (von außen her) sitzt noch ganz ruhig, den linken Arm vertraulich auf die Schulter der Schwester, den rechten auf's Knie gelegt, die zweite ist in Bewegung, ihr zunächst bringt Iris die himmlische Kunde. Freudig überrascht hat sie sich der Botin halb zugewandt, während wir aus einer Einzelheit in der Form des Halses, einer Falte in der Haut an der rechten Seite schließen dürfen, daß der Kopf zur Schwester herumgedreht war; staunend erhebt sie die Arme, und das linke Bein ist der Art angezogen, daß es auf ein Aufstehen der Figur, also auf künftige lebhaftere Bewegung hindeutet. — Die Gewandung legt sich einfach um die einfach und natürlich bewegten Körper, doch so, daß sowohl der feine und leichte Stoff des Untergewandes über dem Busen und der dichte und schwere Stoff des um die unteren Theile des Körpers geschlagenen Oberkleides im Faltenwurfe vollständig zur Geltung kommt, als auch, daß der Faltenwurf selbst im hohen Grade mannigfaltig erscheint und dem Auge einen Wechsel von hellem Lichte und tiefem Schatten bietet, der allein für sich in seinem unerschöpflichen Reichthum die Blicke zu fesseln weiß. Die Fülle weicher und mannigfacher Falten tritt bei diesen Statuen um so bedeutender hervor, je unmittelbarer der Meister mit ihnen die Gestalt der eilenden Iris verbunden hat, deren Gewandung wiederum im schönsten Contrast, vom Widerstande der Luft gebläht, in wenigen großen scharf markirten und doch schlichten Hauptformen erscheint.

Diese Statue ist ganz die windschnell eilende Iris der homerischen Poesie, eine gracile Gestalt, wenn man sie mit den übrigen weiblichen Figuren des Giebels vergleicht, und doch bei weitem nicht so leicht, nicht so schlank und fein in allen Formen wie die flügelgetragene Nike auf der anderen Seite des Giebels, sondern von einer Kräftigkeit und Fülle der Glieder, welche uns die Raschheit der Schritte dieser göttlichen Botin verkündet und gewährleistet. So schnell eilt die Göttin, daß ihr der Zug der Luft das Obergewand hinwegreißt, sie aber faßt es wieder, wie sie es eben fassen kann, und rafft es zusammen, um nicht von seinem Flattern im Lauf gehindert zu werden. So entsteht hier in der natürlichsten Weise jener für die Göttin des Regenbogens charakteristische Gewandbausch, den die späte Kunst zum Ueberdruß oft in gedankenloser Weise wiederholt hat.

Indem nun die auf Iris folgende ganze Centralgruppe des Ostgiebels fehlt und bis auf Fragmente, die man einzelnen Personen nicht mehr zutheilen kann, spurlos untergegangen ist, fällt unser Blick zunächst auf die, auf dem rechten Flügel der Iris entsprechende Gestalt der zweiten Botin von Athenes Geburt, die Gestalt der geflügelten Nike. Welche Unterschiede stellt der Vergleich dieser beiden Gestalten ans Licht, und wie vortrefflich begründet, wie tief empfunden sind diese Unterschiede! Galt es dort eine rüstig schreitende Botin zu charakterisiren, so sollte hier ein schwingengetragenes, schwebendes Wesen dargestellt werden. Demgemäß ist diese Gestalt so fein und schlank gebildet, wie keine zweite unter den uns erhaltenen, ohne jedoch unkräftig zu werden; sie schreitet nicht, nicht im Laufe ist sie vom Olymp herabgeeilt, sondern getragen von dem Schwunge der Flügel, deren ehemaliges Vorhandensein durch tiefe viereckige Löcher im Rücken der Statue unzweideutig bezeugt werden. Dieser schwebenden Bewegung gemäß ist in unnachahmlicher Weise

das zarte Gewand behandelt, das die Glieder umfließt; es wird nicht von der Bewegung der Beine geworfen, wie dasjenige der Iris, sondern es legt sich in feinen Falten, vom Zuge der Luft leichter angedrückt vorn an den Körper, während es hinten zu einer zurückflatternden Masse, die leider jetzt größtentheils fehlt, sich sammelte. Aber noch nicht genug, auch die Bewegung von oben her, das Herabschweben wollte der Künstler zur Anschauung bringen, und er hat es zur Anschauung gebracht sowohl darin, daß der Saum des mitgegürteten Ueberschlags sich aufwärts hebt, als auch darin, daß das lang herabfallende Gewand auf der Höhe der Knie sich nach beiden Seiten theilt, auseinander weht und uns den Anfang zweier, ebenfalls von unten her geblähten Faltenbogen erkennen läßt, deren Verfolg leider auch verloren gegangen ist.

Sowie auf der linken Seite ein engverbundenes Göttinnenpaar, empfängt auf dieser ein innigverwandter Dreiverein attischer Gottheiten die Botschaft des Olymps. Es sind, wie schon früher gesagt, die drei Töchter des Kekrops, die Thauschwestern Aglauros, Pandrosos und Herse, die bald als Pflegerinnen des erdgebornen Schützlings der Athene, Erichthonios, zu der Göttin in das naheste Verhältniß treten sollten. Die Zusammengehörigkeit aller drei Gestalten ist durch ihre

Fig. 53. Vom Ostgiebel des Parthenon.

Behandlung in Composition und Formgebung augenfällig; zwei derselben aber, die erste und zweite (Fig. 53) sind mit einander inniger verbunden als die dritte mit ihnen: denn während dort die eine Schwester der anderen, die ihr den Arm um die Schultern legt, im Schooße ruht, sitzt die dritte Schwester für sich, ist diese zu der heranschwebenden Nike mehr herumgewandt, empfängt sie zunächst, wie drüben die erste Hore, die himmlische Kunde.

Es ist schwerlich möglich, sich in dieser Art Vollendeteres, zugleich Edleres und Anmuthigeres, Großartigeres und Lieblicheres zu denken, als diesen schwesterlichen Dreiverein. Die einfache und doch auch wieder in ihrer Einfachheit durch die Gefahr der Monotonie schwierige Aufgabe ist so gelöst, daß unsere Bewunderung wächst, je tiefer wir uns in Composition und Formgebung hineinsehen und hineindenken. Die Abstufung und der Contrast der Bewegungen, die Mannigfaltigkeit der Stellungen, die Größe und doch reizvolle Schönheit der Formen, die in den Motiven so einfache, in der Ausführung so reiche Behandlung der Gewänder, die Einheitlichkeit der ganzen Conception und der unermüdliche Fleiß der Bildung endlosen Details, Alles ist gleich erstaunlich. Die erste der drei Schwestern ist von einer früheren Stellung bereits in eine neue übergegangen;

sie ruht, der Botin zugewandt, die Kunde zu vernehmen; nur das angezogene rechte Bein deutet auf kommende neue Bewegung; durchaus bewegt erscheint dagegen die zweite Schwester; beide Beine angezogen, den Oberleib vorgebeugt, die Arme leicht schwebend gehoben, ist sie eben im Begriff sich herum zu wenden, während die dritte Schwester noch in vollkommener Ruhe, lang und behaglich hingestreckt, ihr im Schoße liegt, nur durch eine leise Hebung des linken Armes bekundend, daß auch sie nicht theilnahmlos ruhend verharren, sondern daß der Schwestern Bewegung auch sie ergreifen wird. Der Künstler aber hat diese künftige Bewegung nicht allein in der Hebung des Armes angedeutet, sondern auch in dem von der Schulter eben vor unsern Augen herabgleitenden, den zartesten jungfräulichen Busen enthüllenden Gewande. Die Bewegungen dieser drei Gestalten sind wie die der Wellen, deren erste ihre Höhe erreicht hat, während die zweite in kräftigem Schwunge emporsteigt, und die dritte vom flachen Ufersande leise zurückgleitend, zu sanfter schwingender Erhebung übergeht. Und so wie das Licht auf fluthenden Wellen wechselnd spielt, auf den Gipfeln schimmernd, während purpurne Schatten in den Tiefen ruhn, so spielt es auch um diese Gruppe, deren bald mächtig vorspringende, bald in sanften Flächen gestreckte Glieder die Gewandung umfließt, wie die windgekräuselte, in der Sonne tausendfach glitzernde Oberfläche den großen Zug der langsam rollenden Wogen. — Immer ruhiger wird's und stiller, je weiter wir uns vom Mittelpunkt entfernen, und jenseits der ruhenden Herse, der Göttin des feuchtenden Morgenthaues, taucht die Nacht hinab in des Oceans Fluthen, eilig entfliehend vor den siegenden Strahlen des Helios, aber lautlos versinkend, wie uns dies der außer dem Tors der Lenkerin, der in Athen sein soll, allein vom Gespanne der Nacht erhaltene, als höchstes Muster gepriesene Pferdekopf bezeugt, der bei allem Feuer einer edlen Natur doch den directesten Gegensatz bildet gegen die gewaltigen Rosse Hyperions.

Von dem westlichen Giebel sind uns im Ganzen nur drei Figuren und zwar diejenigen, welche den linken Winkel füllten, in ihren wesentlichen Theilen erhalten. Wir verzichten daher auf ein näheres Eingehen, zumal da über die Bedeutung der einzelnen Figuren unter den Gelehrten eine noch größere Meinungsverschiedenheit obwaltet, als dies in Bezug auf die östliche Giebelgruppe der Fall ist. In der Hauptsache herrscht allerdings geringerer Zweifel, da die Carrey'sche Zeichnung die Handlung selbst genugsam erklärt. Galt es beim Ostgiebel Athene als neugeborene Gottheit einzuführen und zu verherrlichen, so war der Westgiebel dem Preise ihres segensreichen Wirkens für das attische Land gewidmet. Die Stammsage, welche der Darstellung zu Grunde liegt, erzählt von einem Streite Poseidons und der Athene um den Besitz Attika's. Als Schiedsrichter im Streite wird Kekrops berufen. Beide Gottheiten geben nun ein Zeichen ihrer Macht, Poseidon, indem er, mit dem Dreizack an den Felsen der Akropolis schlagend, den heiligen Salzquell hervorsprudeln läßt, Athene indem sie neben dem Salzquell aus dem Felsen den heiligen Oelbaum hervorzaubert, welcher als Stammvater der Oelbäume Attika's betrachtet wird. Der Richterspruch entscheidet zu Gunsten des Geschenks der Athene. — Phidias hat nun zur Darstellung den Moment gewählt, wo Poseidon unmuthig und voll Zorn über seine Niederlage den Schauplatz verläßt. Weitausschreitend tritt er auf den von seiner Gemahlin Amphitrite bereit gehaltenen von Seerossen gezogene Wagen zu. Verwandte Gottheiten schließen sich nach der rechten Ecke zu als Gefolge an. Auf der anderen Seite, von Poseidon durch den in der Mitte neben dem Salzquell aufsprossenden heiligen Oelbaum geschieden, naht Athene triumphirend ihrem Wagen, dessen Gespann von der flügellosen Nike gelenkt

wird. Entsprechende Gottheiten bilden auch hier eine Gefolgschaft, welche mit dem Flußgott Kephisos (zur Bezeichnung der Lokalität, die in der gegenüberliegenden Ecke durch den Illisos erkennbar gemacht wird) schließt. Von den erhalten Resten erregt der sehr verstümmelte Torso des Poseidon, von dem fast nichts als der obere Brusttheil mit den Schultern vorhanden ist, die gerechte Bewunderung aller Kunstfreunde. Nicht nur die gewaltige Kraft des erderschütternden Gottes ist hier in der übermenschlich markigen Bildung des Körpers ausgesprochen, sondern auch der Ausdruck des Zornes, der die Adern fast zum Zerspringen anschwellt, über die ganze Gestalt ausgegossen.

Wie nun beide Giebelgruppen, abgesehen von dem geistigen Inhalt derselben, schon durch den äußeren Gegensatz zwischen Ruhe und Bewegung wunderbar contrastiren, so ist dies künstlerische Gesetz des Rhythmus, der steigenden und sinkenden Woge des Affects, auch bei der Composition jedes Giebels im Einzelnen beobachtet. Im östlichen Giebel lag der Moment der Ruhe in der Mittelgruppe der Götter, gerade umgekehrt wie beim Westgiebel. Hier erhält die bewegte Scene in der Mitte ihren Gegensatz in dem harrenden Gefolge, dem sich wieder bewegtere Figuren anschließen, bis die in den Ecken gelagerten Gestalten der Flußgötter den stürmischen Laut des Kampfes in einem sanften Accorde friedlicher Ruhe ausklingen lassen. Dahingegen repräsentiren die himmlischen Botinnen im Ostgiebel das Element der Erregung, welches in den folgenden Gruppen langsam sich auflöst, dann aber in den rosselenkenden Gottheiten der Ecken von Neuem aufgenommen wird.

Fig. 54. Metope vom Parthenon.

Eine weitere Ausführung des Gedankens, der sich in dem Heiligthume der attischen Gottheit ausprägen sollte, gibt die Metopenreihe des äußeren Frieses. Von den 92 Platten, welche diesen Schmuck bildeten, sind im Original 57 erhalten. Sie stellen Kampfscenen dar zwischen den heroischen Bewohnern des Landes und halbwilden Gegnern, hauptsächlich Kentauren (Fig. 54). Es ist der Kampf gesetzlicher Ordnung gegen rohe Gewalt, welcher unter dem Schutze der Landesgöttin geführt wird. Aus der Ungleichheit der Arbeit, dem strengen Styl und den häufigen Wiederholungen in der Composition der einzelnen Gruppen hat man gefolgert, daß die Hand des Phidias hier weniger selbstthätig gewesen ist, als bei den übrigen Sculpturwerken.

Endlich umgab, als Abschluß des von ihm verkörperten Gedankens, Phidias die Cella, also die eigentliche Wohnstätte der Athene, mit einem über 500 Fuß langen Fries, den Festzug der Panathenäen darstellend. Hier ist das Glück und die Freude des Volkes abgespiegelt, welches unter dem mächtigen Schutze der Gottheit zu einer Herrlichkeit und Größe emporblüte, wie kein zweites der Erde. Auf

der Westseite tummelten muntere attische Jünglinge ihre Rosse, welche allzu muthig dem gemessenen Pferdegalopp der Voranreitenden sich noch nicht fügen wollen; Andere sind noch mit ihrer Bekleidung, mit der Zäumung der Thiere, mit Aufsteigen beschäftigt. Hieran schließen sich unmittelbar die Friesplatten der Langseiten, wo in zwei parallellaufenden, sich entsprechenden Zügen die geordneten

Fig. 55. Vom Fries des Parthenon.

Schaaren der Festgenossen sich gegen Osten hinbewegen. Die Reiter folgen dem Zuge der Kriegswagen, auf welchen die Sieger der vorigen Festtage stehen, von Siegesherolden begleitet, oder sie zeigen dem Brauche jener Spiele gemäß in behendem

Fig. 56. Vom Fries des Parthenon.

Abspringen und Nacheilen ihre rasche Jugendkraft. Diesen voran in würdiger Ruhe eine Schaar älterer Männer und Frauen und, den östlichen Ecken zunächst, der eigentliche Opferzug, Citherspieler, Flötenbläser (Fig. 56), dazwischen Männer, welche die Opferstiere vorsichtig leiten. An der Ostseite endlich schreiten paarweise

die attischen Jungfrauen mit dem heiligen Geräthe gesenkten Hauptes, in langen faltigen Gewändern, begleitet von den Töchtern der Schutzgenossen, welche ihnen Schirme tragen; eine Priesterin nimmt von zwei jungen Mädchen die Weihegeschenke in Empfang und ein Knabe reicht ein solches und zwar das Hauptstück, das neue der Göttin geweihte Prachtgewand (Peplos) zusammengefaltet einem würdigen Manne, unter welchem man sich wohl den ersten Priester der Göttin zu denken hat. Den Raum in der Mitte erfüllt die Götterversammlung, Zeus und Here auf Lehnsesseln thronend, während die übrigen Götter auf Sesseln ohne Lehne Platz genommen haben.

So hat der Künstler in hoher Weisheit Beginn, Fortgang und Ende des Zuges in eine einheitliche durchdachte Composition zusammengefügt und statt einer ermüdenden epischen Gleichmäßigkeit seinem Werke das Gepräge dramatischen Lebens aufgedrückt, und endlich in den Gestalten der Gottheiten die ideale Bestimmung dieses heiteren Festgepränges genial offenbart. Und wie in diesem köstlichen Friese die unvergängliche Schönheit und Herrlichkeit des atheniſchen Volkes, so unvergänglich leuchtet in ihm auch die unnachahmliche Kunst seines Phidias. Niemals sind die Gesetze der Reliefdarstellung so fein, so vollendet, so streng und doch so frei entwickelt worden, wie in diesem Werke. Die Gestalten heben sich nur in schwachem Relief aus der Fläche und doch erscheinen sie in vollendeter Wahrheit der Natur; sie stufen sich ab nach allen Graden, von der feierlichen Ruhe bis zu feurig pulsirender Bewegung, und doch ist eine stille Festlichkeit, ein Hauch ewiger Heiterkeit und Schönheit über sie ausgegossen. In der Durchbildung des Einzelnen waltet endlich eine Sorgsamkeit und Zartheit, wie sie nur den höchsten Schöpfungen des attischen Bodens verliehen ist. (Nach Overbeck, Curtius und Lübke.)

c. Das Erechtheion.

Ob sich wohl jemals wieder ein Stück Erdenrund finden wird, das an Kunst und Schönheit dieser Akropolis von Athen gleicht? Sind die Wunder der bildenden Künste für uns auf ewig verloren, oder kommt einst ein zweiter Phidias, der dem starren Stein wieder Seele und Leben einhaucht? Wie thöricht ist es, sich diese Frage zu stellen; und wie unabweisbar drängt sie sich hier mit jedem Tritt auf!

Sollte man doch meinen, der Parthenon müsse mit seiner stolzen Pracht und Herrlichkeit Alles verdunkeln, was sich in seine Nähe wagt. Und doch steht hier, kaum hundertundfünfzig Schritte von ihm entfernt, als sein nördliches Gegenüber, das Erechtheion, zwar kleiner und für den ersten Anblick nicht so überwältigend, aber darum doch nicht minder bewunderungswürdig und kunstreich. Das Erechtheion ist ein Tempel ionischen Styls. Liegt die eigenste Schönheit des Parthenon in seiner gebieterischen Hoheit und in dem ruhig heiteren Glücksbewußtsein der ihm innewohnenden Würde, so geht das Erechtheion dagegen, wie dies durch die weichere Zartheit der ionischen Formen ganz von selber bedingt ist, durchaus auf lockende Anmuth und heitere Zierlichkeit aus. Und sicher ist es der anmuthigste, am liebsten möchte ich sagen, der herzgewinnendste Bau, den jemals die Phantasie eines Künstlers ersonnen. Selbst jetzt noch in seiner trümmerhaften Verstümmelung ist er von wahrhaft bezaubernder Schönheit. Immer und immer wieder ruht das Auge mit unersättlicher Lust auf diesen straffen, schlanken Säulen mit ihrer elastisch bewegten Basis und den anmuthig profilirten Kapitälen, auf diesen leichten

und lebensvoll gegliederten Balken des Frieses und der Gesimse, auf den feingefugten Quadern der Wände und Decken, und auf den großen und prachtvollen und doch so unendlich zierlichen Thoren mit ihrer lieblich reizenden Arabeskenverzierung. In der That, für Den, der diesen Tempel jemals mit formenempfänglichem Auge gesehen hat, ist es nicht blos eine althergebrachte Ueberlieferung, sondern innerstes Seelenergebniß, daß er ihn ebenso als die höchste Blüte der ionischen Baukunst betrachtet, wie den Parthenon als die höchste Blüte der dorischen.

Es ist daher sehr zu bedauern, daß die Ungunst der verheerenden Zeit uns das volle Verständniß dieses herrlichen Baues, wie es scheint, für immer versagt hat.

Nicht als wäre das Erechtheion ärger zertrümmert, als der Parthenon und die Propyläen. Durchaus nicht! Aber es ist ein ganz eigenthümliches und in seiner inneren Einrichtung ganz räthselhaftes Gebäude; seine Anlage ist in allen

Fig. 57. Nordwestliche Ansicht des Erechtheions.

Theilen völlig abweichend von der übereinstimmenden Grundform aller übrigen griechischen Tempel; es umschließt auf geringem Raume sehr viele verschiedene Heiligthümer verschiedener Götter und Heroen. Und trotz der allseitigsten und gründlichsten Bemühung sehr tüchtiger Künstler und Alterthumskenner hat es noch immer nicht gelingen wollen, von dem Standorte dieser verschiedenen Heiligthümer und damit von der Bestimmung und Vertheilung der einzelnen Räumlichkeiten eine feste und nach allen Seiten hin ausreichende Anschauung zu gewinnen.

An sich war das Erechtheion das älteste Heiligthum Athens. Schon in den frühesten Zeiten, als die Akropolis noch die ganze Stadt war, stand hier ein alter Tempel, welcher der Tempel des Erechtheus genannt ward. Der alte König Erechtheus, der, von der Athene geboren, in Athen den Dienst der Athene einführte, hatte ihn erbaut; Athene hieß hier, als höchste Stadtgöttin, Athene Polias. In der Odyssee enteilt die Herrscherin Pallas Athene aus Scheria über das Meer nach Athen und tritt dort in das wohlgefügte Haus des Erechtheus. Und die Ilias glaubt Athen nicht besser preisen zu können, als indem sie der Athene stattlichen Tempel preist, den Erechtheus gegründet, und

„Wo das Herz ihr erfreu'n mit geopferten Farren und Lämmern
Jünglinge edler Athener in kreisender Jahre Vollendung."

In diesem uralten Tempel waren die Heiligthümer aller Götter und Heroen, deren Dienst den alten Athenern durch die alte Stammsage und durch die lebendig fortwirkenden Nachklänge der altpelasgischen Naturreligion geboten war. Der alte Stammvater Kekrops und wahrscheinlich auch Erechtheus selbst und dessen Bruder Butes, der der älteste Priester der Athene war, hatten hier ihre Grabstätte gefunden; das Wichtigste aber waren das alte Gottesbild der Athene, das als Zeichen der göttlichen Gnade vom Himmel gefallen war, und die heiligen Merkmale jenes ehrwürdigen Götterstreites, durch den Athene die Herrin des Landes geworden. Der Tempel umschloß den Salzquell des Poseidon und den Oelbaum der Athene und diente beiden in der Mythe streitenden Göttern zur Verherrlichung. Aber auch das Heiligthum der altattischen Jungfrau Pandrosos, der Tochter des Kekrops, die den erdgebornen Erechtheus genährt hatte und die vom frommen Glauben der Alten oft sogar mit der Athene selbst verwechselt ward, und auch noch Altäre vieler anderer Götter waren in ihm. Wir wissen besonders von einem Altare des Hermes Ithyphallos und von einem anderen Altare, auf dem Poseidon und der alte Erechtheus gemeinsam Opfer und göttliche Ehren empfingen, wie ja die alte Sage fast immer Erechtheus und Erechthonius und Beide wieder mit Poseidon und mit dem unterweltlichen Hermes unterschiedslos zusammenwirft. Als daher dies uralte Heiligthum, das recht eigentlich das Pantheon des alten Athen war, oder ein anderes, das inzwischen im Laufe der Zeit an dessen Stelle trat, kurz vor der Schlacht bei Salamis durch Xerxes zerstört ward, und die Athener später den Neubau beschlossen, da durfte der Baumeister sich zwar erlauben, in der Erfindung und Bildung der einzelnen Formen den vollen Reichthum der blühendsten Kunst zu entfalten, aber im Wesentlichsten, in der Einrichtung und Vertheilung des Raumes, war er durchaus an das gottgeheiligte Vorbild jenes uralten Tempels gebunden. Der Standort des alten Athenebildes, des Oelbaums und des Salzquells, der alten Grabmale und Altäre, ja sogar die Anwendung des ionischen Styls, als des altnationalen und darum den höchsten Stammgottheiten einzig angemessenen, waren ihm unverrückbar vorgezeichnet. Daher die seltsame, von allen übrigen Tempeln abweichende Gestalt des Baues. Der Baumeister hatte die schwierige und nur für einen Meister von der höchsten Begabung lösbare Aufgabe, alle diese heiligen Wunderzeichen, Heiligthümer und Altäre unverändert in ihrer Vereinzelung bestehen zu lassen und sie doch zusammenzudrängen zu einem in sich einigen und zusammengehörigen Ganzen, das den künstlerischen Anforderungen des ausgebildetsten griechischen Tempelbaues nicht nur volles Genüge leiste, sondern diese sogar in ihrer höchsten Vollendung zeige.

Wer also nach der Composition des Erechtheion fragt, der fragt nach dem ursprünglichen Standort jener ältesten Heiligthümer. Wir haben dazu keine anderen Hülfsmittel als den Tempel selbst, — der übrigens jetzt von allen mittelalterlichen und türkischen Anbauten und Verunstaltungen gereinigt ist, — eine kurze und verworrene Nachricht des Pausanias, der diesen Tempel im zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung noch in unversehrtem Zustande sah, und zwei auf den Neubau bezügliche Inschriften, die aber auch nur sehr dürftige Auskunft bieten.

Wir stehen an der östlichen Eingangsseite. Wir treten aus einer durch sechs ionische Säulen gebildeten Vorhalle in die Cella (Fig. 58 A B). Diese Cella hat die althergebrachte Lage aller griechischen Tempelzellen; ihre Vorderseite liegt ost-

wärts. Nach dem alten Cultgesetze, daß das Tempelbild gegen Morgen schauen müsse, war also diese Cella jedenfalls die Cella der hervorragendsten Gottheit, die Cella der Athene Polias selbst.

Es ist zunächst gleichgültig, ob der Fußboden dieser Cella der alte ist, oder ob, wie man wohl aus dem Umstande, daß er bedeutend niedriger liegt als die Vorhalle, vermuthen könnte, ein späterer. Zu beiden Seiten dieses Cellabodens liegen zwei unzweifelhaft alte Seitentreppen, die den Fußboden von den beiden Langmauern, wenn ich so sagen darf, inselartig abheben. Ich erwähne hier diese Treppen besonders deshalb, weil frühere Abbildungen die Hauptcella, die wir als die Cella der Polias bezeichnet haben, durch eine Scheidewand (Fig 58 a—a) in zwei Hälften trennen. Diese Scheidewand war jedenfalls neu und ist deshalb mit Recht neuerdings entfernt worden.

Fig. 58. Grundriß des Erechtheions.

An diese in sich ungetheilte Cella stößt ein anderer Cellaraum; nicht von Osten nach Westen gerichtet, sondern querlaufend von Norden nach Süden. Die Trennungsmauer (Fig. 58 b—b) war die Rückwand der einen und die östliche Langseite der anderen. Sie ist fast spurlos verschwunden. Die Quercella (F—E) ist offenbar die Cella der Pandrosos, oder, wie sie gewöhnlich genannt wurde, das Pandrosion.

Beide Cellen bilden den festen Körper des Gebäudes, 37 Fuß in der Breite und 73 in der Länge. An diesen Körper setzen sich drei Hallen an. Die erste ist jene östliche Halle, die den Eingang zur Cella der Athene Polias bildet; die zweite liegt an der Nordseite (Fig. 58 D) und ist die Vorhalle des Pandrosion; die dritte (C) an der Südseite gelegen, würde die Hinterhalle des Pandrosion bilden, doch werden wir sehen, daß sie noch eine andere selbständige Bedeutung für sich in Anspruch nimmt.

Wir kehren zurück in die Cella der Polias. Wir verfolgen die beiden Seitentreppen. Sie führen uns alle beide nach einem unterirdischen Unterbau, der unter dem Cellaboden des Pandrosion liegt, nach einer sogenannten Krypta. Allerdings ist die Deckenwölbung dieser Krypta, die den Türken als Festungscisterne diente, neu; aber daß auch schon im Alterthume eine Krypta vorhanden war, das beweisen einfach die Treppen, die sonst sinn- und zwecklos wären.

Hier in dieser Krypta mochte die heilige Burgschlange hausen, gleichviel ob diese in Wahrheit oder, wie Herodot anzudeuten scheint, nur im frommen Glauben des Volkes vorhanden war. Hauptsächlich aber waren wohl hier in einzelnen von einander getrennten Gemächern die alten Heroengräber.

Die Treppe zur Rechten, d. h. die nördliche, hatte indeß noch ein anderes Ziel. An der Ecke, wo die nördliche Langmauer der Poliaszelle und die Quermauer des Pandrosion im rechten Winkel zusammenstoßen, ist an jener Langmauer

eine Oeffnung, blos 0,65 Meter breit und 1,3 Meter hoch. Was will diese Oeffnung? Wir erfahren es, wenn wir in die große Säulenhalle treten, die, an der Nordseite gelegen, als die Vorhalle des Pandrosion zu betrachten ist. Diese ist mit prächtigen Marmorplatten gepflastert. Die archäologische Gesellschaft in Athen hat, um das Ziel jener räthselhaften Maueröffnung verfolgen zu können, einige dieser Platten aufreißen lassen. Und siehe da! unter diesen Platten liegt der natürliche Felsgrund mit drei Felsritzen und einer leicht ausgehöhlten Vertiefung. Da Pausanias in seiner Beschreibung des Erechtheion berichtet, im Felsen sei die Gestalt des Poseidonischen Dreizacks sichtbar, so sind diese gabelförmigen Felsritzen von Wichtigkeit. Denn allerdings sind sie von der Art, daß man es begreifen kann, wie eine gläubige Phantasie in ihnen ein Abzeichen des Poseidonischen Dreizacks erblickte. Und jene ausgehöhlte Vertiefung selbst war dann wahrscheinlich der Salzquell, welcher der Sage nach hervorsprudelte, als Poseidon den Dreizack in den Felsen einschlug. Nur indem man die heilige Salzquelle in diese Vertiefung verlegt, löst sich ein Räthsel des Baues, das sonst als unbedingt unerklärbar erscheint. Der Grund, auf dem diese nördliche Säulenhalle des Pandrosion steht, ist bedeutend niedriger, als das Pandrosion selbst und das ganze übrige Bauwerk. Warum füllte der Baumeister diese Unebenheit nicht aus durch eine künstliche Bodenerhöhung, da er doch damit gar vielen Schwierigkeiten entgangen wäre? Als die einzig ausreichende Antwort erscheint diese: der Baumeister durfte den Grund nicht erhöhen, weil der natürliche Felsgrund durch das Wunderzeichen des Meergottes für immer geweiht war.

Und wo ist das andere Denkmal des göttlichen Wettstreites? Wo ist der von der Athene gepflanzte Oelbaum? Ich setze ihn dem Poseidonischen Brunnen gerade gegenüber in die sogenannte Karyatidenhalle (Fig. 58 C), in welche wir außerdem das Grab des Kekrops (das Kekropion) verlegen müssen. Wie jene Vorhalle, aus der wir soeben herauskommen, niedriger liegt, als der eigentliche Tempel, so liegt diese Karyatidenhalle höher, erst durch drei hohe Stufen gelangt man vom Pandrosion zu ihr hinauf.

Wir wissen, daß der heilige Oelbaum dicht neben dem Altare des Zeus Herkeios*) stand. Nun war es aber im Alterthum altgeheiligter Brauch, den Altar dieses Herkeios immer nur in einen freien, der Luft geöffneten, außerhalb des eigentlichen Tempel- oder Hausraumes gelegenen Vorhof zu stellen. Finden wir also in dieser Karyatidenhalle, die rings umschlossen ist von einer mächtigen Marmorbrüstung, auf die sich dann, freie Zwischenräume bildend, die die Decke tragenden Karyatiden aufsetzen, einen gewaltigen Altar, so können wir nicht zweifeln, in ihm den Altar des Zeus Herkeios zu sehen.

Damit ist der Stand des Oelbaumes gefunden. Freilich zeigt ein Blick auf die Oertlichkeit, daß durch den gewaltigen Unterbau des Altars der Raum für den Baum sehr beengt ist. Aber dafür nennen die Alten den Baum auch krumm und verkrüppelt; sein Wuchs mußte sich nur mühsam seine Wege suchen.

So weit die Einrichtung des Innern. Wir treten hinaus in das Freie.

Wie sich das Auge wieder erquickt an der unvergleichlichen Schönheit dieses reizenden Baues! Stehe ich vor dem Parthenon und blicke hinauf an seinen großen und heiteren Formen, da ist es mir, als läse ich einen göttlichen Heldengesang aus der Ilias. Hier aber vor dem Erechtheion überkömmt mich das frohe Glücksgefühl eines anmuthigen Idyllion. Unwillkürlich muß ich daran denken, das dicht daneben

*) D. i. des die Ehe und das Familienrecht schützenden Zeus.

der lustige Spielplatz lag, auf dem sich die jungen Mädchen, die dem Dienst der Göttin geweiht waren, scherzend mit heiterem Ballspiel vergnügten. Die Nausikaa der Odyssee steht vor meiner Seele.

Ein Saum von schwarzem eleusinischen Stein hebt den Bau scharf ab von dem natürlichen Grunde des Felsens. Drei Stufenschichten erheben sich leicht darüber, bequem zu betreten. Die heitere ionische Säulenhalle blickt uns freundlich entgegen.

Die Vorliebe des ionischen Styles für freie Säulenhallen ist der Grund einer auffallenden Eigenheit des Erechtheion, die auf andere Weise schwer zu erklären wäre. Gehen wir nämlich von dieser östlichen Vorderseite zu der gegenüber liegenden westlichen Rückseite, so finden wir hier diese westliche Tempelwand von einer Bauart, die uns ein seltsames Gemisch von Wand- und Säulenbau bietet. Der natürliche Felsboden ist hier bedeutend niedriger als auf der Vorderseite; daher die größere Höhe der Mauer. Jetzt ist hier eine Thür eingehauen, diese aber ist entschieden neueren Ursprungs; die Mauer war früher in ihrer unteren Hälfte völlig geschlossen. Oben aber, in der oberen Hälfte, setzen vier ionische Säulen auf, in ihren Abstandsweiten freie Zwischenräume bildend. Daher pflegt man diese Wand nicht mit Unrecht als die Fensterwand zu bezeichnen. Diese eigenthümliche Bauart erklärt sich aus der eigenthümlichen Bedeutung dieser westlichen Mauer. Betrachten wir ausschließlich die äußere Gestalt des Tempels, ohne noch seine innere Raumeintheilung zu kennen, so erscheint uns diese westliche Seite als die Rückseite des Poliastempels, zu dem die östliche Säulenhalle den Eingang bildet; in der That aber ist diese Mauer die Seitenmauer des Pandrosion. Die Bauart dieser Mauer schwankt daher nur deshalb zwischen Säulen und Wandbau und sucht beide mit einander zu vereinen, weil das Auge, verlockt durch die Fülle der ionischen Formen, hier eine der Vorderhalle gegenüber liegende Hinterhalle erwartet, und diese Hinterhalle doch unmöglich ist, da sonst das Pandrosion eine allem griechischen Tempelbau durchaus widersprechende Seitenhalle erhalten würde.

Nicht beschreiben, sondern nur empfinden und mit stillem Entzücken in sich aufnehmen kann man das zarte und doch so kräftige Leben, welches der herrliche Bau des Tempels athmet. Wie der Künstler des Parthenon emsig bemüht war, die dorische Strenge durch Zartheit zu mildern, so überläßt sich hier der Künstler des Erechtheion mit inniger Lust und Wärme der Weichheit der ionischen Formen. Zwar scheidet er auch Alles aus, was Gefahr bringen könnte, daß die ionische Weichheit in Weichlichkeit falle, und stellt daher, gerade wie die Künstler des Nike- und des jetzt verschwundenen Ilissostempels, seine schlanken sich wenig verjüngenden Säulen, nicht auf die asiatisch-ionische, sondern auf die sogenannte attische Basis, die der Säule nicht zwei, sondern nur ein Polsterlager bietet; aber hat er auf diese Weise von vorn herein den Eindruck festerer Straffheit gesichert, da kann er sich gar nicht genug thun in der Fülle des Schmuckes. Nicht nur daß er da, wo der Nike- und der Ilissostempel ihre Verzierungen in alter Einfachheit nur noch durch Farbe andeuten, bereits überall zur vollen plastischen Profilirung fortschreitet; er gibt

Fig. 59. Kapitäl und Basis von der Nordhalle des Erechtheions.

ebenso bereits dem Stamme der Säule einen besonderen Hals, der, mit Arabesken verziert, das Kapitäl fast wie aus einem Blumenkelche aufsprossen läßt und damit der Keim des späteren korinthischen Kapitäls wird (Fig. 59). Besonders die Säulen der nördlichen Halle sind von einer ganz entzückenden Schlankheit und Zierlichkeit. Das sehen wir am besten, wenn wir sie mit den Säulen der östlichen Vorhalle vergleichen. Dort ist die Säulenhöhe noch $8^{3}/_{5}$ Durchmesser, hier $9^{1}/_{2}$. Dort beträgt die Zwischenweite der einzelnen Säulen 2 Durchmesser, hier 3; und während auf die Säulen der östlichen Halle sich ein Gebälk aufsetzt, das $2^{1}/_{2}$ des unteren Säulendurchmessers beträgt, so beträgt die Gebälkhöhe der nördlichen Halle nur 2 Durchmesser. Und oben die Schneckenwindungen am Kapitäle und die Arabeskenverzierungen des Halses, aus dem diese Kapitäle emporkeimen, sind von einer Zierlichkeit und Anmuth, daß nichts ihnen wieder gleichkommt, als einzig die blühenden Arabeskenverzierungen an den Pfosten des großen Prachtthores (Fig. 60), das aus dieser nördlichen Säulenhalle in das Innere des Pandrosion führt.

Fig. 60. Thür vom Erechtheion.

Ja der Künstler scheut sich sogar nicht, die unorganische Welt, in der sich die tektonische Formensprache vorwiegend bewegt, kühn zu durchbrechen, und verwendet mit selbstbewußter Meisterschaft die organische Menschengestalt zur Formenbildung der decketragenden Säulen. Wahrscheinlich mögen hauptsächlich religiöse Gründe eingewirkt haben, daß die Decke jener südlichen Halle, welche die Hinterhalle des Pandrosion bildet und die meiner Meinung nach den heiligen Oelbaum einschloß, nicht von Säulen, sondern von unnachahmbar schönen Statuen attischer Jungfrauen getragen wird. Dies sind die sogenannten Karyatiden; die Bauinschrift, die wir schon einmal erwähnten, nennt sie κόραι d. i. Mädchen (Fig. 61). Wie hat der Künstler hier so herrlich das plastische und das tektonische Leben mit einander verschmolzen! Die Decke der Halle hat kein lastendes Dach, damit der Druck nicht zu schwer sei. So gewinnt sie den Schein eines Baldachins. Und diesen Baldachin tragen die Jungfrauen in langsamem, feierlichen Schritte auf dem Kopfe, wie sie bei dem Panathenäenzug das heilige Geräth tragen. Diese große und kräftige Gestalt, das edle Gesicht, die faltenreiche Gewandung, besonders aber die üppige Lockenfülle der Haare, ist mit einer Großheit und Leichtigkeit behandelt, die diese Statuen in die Reihe der vollendetsten Bildwerke setzt. Und doch treten sie nirgends

nirgends heraus aus der Strenge des tonischen Styles. Das Tragen ist ihnen eine Freude, keine Mühe; aber sie halten ihre kräftige Gestalt fest zusammen. Der Druck der Last wird von ihnen muskelkräftig aufgefangen.

Ueber die Säulen und über den leichtgegliederten Säulenbalken (Architrav) läuft rings ein ununterbrochener Fries aus schwarzem eleusinischen Stein hin; nur die Karyatidenhalle hat diesen Fries nicht, weil sie nur eine Decke, aber kein Dach

Fig. 61. Karyatidenhalle vom Erechtheion.

hat, und der Fries nur dazu dient, außen die Kreuzbalken des Dachbaues zu verdecken. Auf diesen eleusinischen Stein des Frieses waren leichte Platten aus pentelischem Marmor, die mit Reliefbildern geschmückt waren, geheftet. Diese Reliefbilder sind nur sehr kärglich und in sehr verstümmeltem Zustande auf uns gekommen. Aber ihr Styl ist fein und zierlich, etwa mitten inne liegend zwischen dem

weichkräftigen Leben des Panathenäenfrieses am Parthenon und der lieblichen Zierlichkeit jener Nike-Reliefs, welche die Brustwehr rings um den Tempel der Nike Apteros bildeten.

Die vereinigten Stücke, die von diesen Friesdarstellungen noch vorhanden sind, erlauben keine sichere Deutung; sie zeigen uns Kampfwagen, Pferde, junge Männer, sitzende Frauen; und auch die Bauinschrift, die zum Theil ausführlich diese Bildwerke behandelt, hat nur allgemeine Ausdrücke zur Beschreibung derselben, sie spricht nur von einem Jünglinge neben einem Panzer, von einem Pferde, das ein von hinten Gesehener zurückdrängt, von einem Manne, der auf einem Stab gestützt bei einem Altare steht, von einer Frau, an die ein Mädchen geschmiegt ist, und von ähnlichen Gegenständen. Fast also scheint es, als sei dieser Fries wie der Fries des Parthenon die Darstellung eines athenischen Festzuges. Und dies ist um so wahrscheinlicher, da die heitere Anmuth dieses zierlichen Tempelbaues ganz von selber zur Entfaltung solch fröhlicher Festlust auffordert.

(Nach H. Hettner.)

7. Phidias und seine Werke.

Von dem Leben und den Thaten ihrer Staatsmänner und Feldherren haben uns die Alten zahlreiche und sehr genaue Daten und Schilderungen hinterlassen; dürftig aber und mager sind fast alle Nachrichten, welche die Meister der antiken Kunst und ihre Werke betreffen. Nur mit Mühe ist es dem Forschergeist der Neuzeit gelungen, aus zerstreuten Bemerkungen und Andeutungen in den Schriften griechischer und römischer Geschichtsschreiber bestimmte Anhaltepunkte über das Leben und die Werke jener hochbegabten Männer zu gewinnen. Fast scheint es, als ob schon damals die Zeitgenossen selbst zur gerechten Würdigung des Genius nicht berufen waren, so laut und begeistert auch die Worte klingen, mit denen spätere Berichterstatter ihre Bewunderung des schaffenden Genius ausdrücken. Das traurige, unwürdige Ende des größten Plastikers aller Zeiten ist ein sprechender Beleg dafür.

Von Phidias kennen wir nicht einmal das Geburtsjahr. Wir wissen nur, daß er ein Sohn des Charmides und daß Athen seine Vaterstadt war. Verschiedene Umstände machen es indeß wahrscheinlich, daß seine Geburt um das Jahr 500 v. Chr. zu setzen ist. Seine Entwickelungsjahre fallen demnach zusammen mit dem politischen Aufschwunge des Staates, dem er angehörte. Er wuchs heran mit der Größe Athens, die er bestimmt war in den Werken seines Geistes zu verewigen. Als sein Leben erlosch, begann auch schon der Stern des attischen Volkes zu sinken.

Phidias mochte 20 Jahre alt sein, als die Schlacht bei Salamis geschlagen wurde. In der Folgezeit sah er die Macht seines Geburtslandes erstehen aus den Großthaten und der weisen Staatsleitung eines Themistokles, Aristides und Kimon. Seine reifen Jahre fallen in die Verwaltung des Perikles, dem er in enger Freundschaft verbunden war, einer Freundschaft, der wir wohl keinen geringen Theil der Schöpfungen zu verdanken haben, welche Phidias Namen unsterblich machten. Sein erster Lehrer in der Kunsttechnik war Hegias oder Hegesias, ein

Hauptvertreter der alten attischen Kunstschule, von welchem er schwerlich mehr als die handwerksmäßige Uebung gelernt haben mag. Wichtiger für seine Entwickelung war ohne Zweifel der Unterricht des äginetischen Meisters Ageladas, über dessen Leben und Werke wir leider nur sehr ungenaue Kunde besitzen. Berühmt als Erzbildner, kam er vermuthlich nach Athen, als nach der persischen Invasion die Stadt neu aufgebaut wurde, etwa um das Jahr 476. Für seine Befähigung als Künstler und Lehrer spricht nicht sowohl, was er selbst geleistet, als der Umstand, daß neben Phidias auch Myron und Polyklet, die nächstbedeutenden Meister dieser Zeit, aus seiner Schule hervorgegangen sind.

Ueber das erste Auftreten des Phidias als selbständigen Künstlers können nur Vermuthungen angestellt werden. In die Jahre seiner Entwickelung hat man wohl mit Recht seine Beiträge zu denjenigen Werken gelegt, in denen die Griechen ihren Siegen über die Perser ein Andenken stifteten. Dahin gehört die delphische Gruppe, welche Miltiades und den Sieg bei Marathon zum Gegenstande hatte, dann ein Standbild der Athene zu Platää, beide aus Erz gegossen. Auch sein Wettstreit mit drei anderen Bewerbern um den für eine Amazone ausgesetzten Preis, in welchem Polyklet den Sieg davontrug, wird in die Jugendperiode des Künstlers fallen. Endlich gehört dorthin das wegen seiner Kolossalität bekannte Werk, die eherne Statue der Athene Promachos (Vorkämpferin) auf der Höhe der Akropolis. Schon von ferne sah der Schiffer, der sich dem Kap Sunion nahte, den Helmbusch und die Lanzenspitze der Göttin glänzen. Aus diesem Umstande und nach Abbildungen auf attischen Münzen schließt man, daß die Figur in ihrer ganzen Höhe an 70 Fuß messen mußte, von denen über 10 auf das Piedestal zu rechnen sind.

Genauere Nachrichten über Phidias' Wirken haben wir erst aus der Zeit seines Mannesalters. Erfüllt von dem Bilde des Ruhmes und der Größe seiner Nation, gehoben von der Freundschaft des gewaltigen Volksmannes, der persongewordenen Machtfülle des Staates, Perikles, nahm seine schöpferische Kraft jenen idealen Flug, der menschliche Bildungen mit übermenschlicher Hoheit und Schönheit zu erfüllen weiß. Gewiß ist anzunehmen, daß Phidias nicht blos als Bildner bei dem Aufbau der Akropolis seine reichen Gaben entfaltete. Die ganze bauliche Anlage trägt den Stempel seines Geistes, der hier rathend, ordnend und sichtend die Thätigkeit der Baumeister unterstützte. Nachdem er den Tempel der Pallas mit jenen unvergleichlich schönen Giebel- und Friesgruppen (vergl. d. Art. Parthenon, S. 79) geschmückt hatte, krönte er sein Werk mit dem Standbilde der Athene Parthenos, welche im J. 437 in der Cella aufgestellt und geweiht wurde. Die 40 Fuß hohe Gestalt der Göttin war aus Gold und Elfenbein über einen hölzernen Kern gebildet. Sie stellte die Nationalgottheit der Athener wohlgerüstet mit Lanze und Schild dar, aber ausruhend vom Siege, frieden- und segenspendend, die verkörperte göttliche Weisheit, dem Haupte Kronions entsprungen, von der Bildung und Gesittung ausgeht, — die jungfräuliche Schützerin verständigen Thuns und klugen Handelns. Den edlen Kopf mit dem Ausdruck stiller Würde und heiteren Siegesbewußtseins bedeckte ein goldener Helm, die Brust war gepanzert mit der Aegis, auf welcher das Haupt der Gorgo, das Zeichen ihres Sieges über die dämonischen Mächte, die Widersacher menschlichen Glücks und weiser Lebensordnung, in Elfenbein abgebildet war. Den Körper umschloß in reicher Fülle zu den Füßen herabwallend, ein goldenes Gewand. Mit der linken Hand umfaßte sie die an die Schulter gelehnte Lanze zugleich mit dem obern Rande des aufgestützten Schildes, in der Rechten aber schwebte die geflügelte Nike in sechs Fuß hoher Gestalt, den hocherhobenen Siegeskranz dem Nahenden entgegenhaltend. Noch reicher als der

Stoff selbst erscheint die Fülle des bildlichen Schmucks, mit welchem einzelne Theile der Bekleidung und die Waffen ausgestattet waren. Den Helm verzierte eine Sphinx und zu jeder Seite ein Greif in hohem Relief. Die Spitze der Lanze trat aus einer kauernden Sphinx hervor und den Schaft umringelte die heilige Burgschlange. Die Ciselirungen des Schildes stellten Amazonenkämpfe und Kämpfe zwischen Göttern und Giganten dar, auch hatte in diesen Reliefs Phidias sein und des Perikles Portrait angebracht. Selbst den Saum der Sandalen umzog ein Centaurenkämpfe darstellendes Relief. Auf der Basis endlich war im Relief die Geburt der Pandora dargestellt. — Da der kostbare Stoff dieser Statue, deren Augensterne aus Edelsteinen gebildet waren, die Habgier herausforderte, so ist es zu verwundern, daß dieselbe in ihren wesentlichen Theilen noch viele Jahrhunderte nach dem Untergange der griechischen Selbständigkeit überdauert hat. Die letzte Nachricht über ihre Existenz stammt aus dem J. 375 n. Chr. Seitdem verliert sich jede Spur ihres Vorhandenseins.

Mit diesem Athenebilde hatte Phidias für immer den Typus der Pallas Athene festgestellt. Es war in ihm der höchste Ausdruck für das Wesen derselben gefunden. Die Nachwelt konnte diesen Typus nur variiren, mußte aber in der Hauptsache sich auf Wiederholung desselben beschränken. Wir berühren damit überhaupt einen durchgehendeu Grundzug in der antiken Plastik. Das Alterthum forderte nicht wie die Neuzeit eine freischaffende Originalität. Wenn das Ideal einer Gottheit einmal seine vollkommenste Wiedergabe in einem Kunstwerke erfahren hatte, so verfiel kein nachfolgender Künstler auf den Gedanken, durch eine neue Erfindung die anerkannte und durch die allgemeine Anerkennung geheiligte Schöpfung des früheren Meisters zu ersetzen. Daher die unendlich vielen Wiederholungen griechischer Vorbilder während der ganzen Dauer des Römerreichs. Indeß können wir es nicht genug schätzen, daß es uns in Folge dieses Umstandes möglich geworden ist, wenigstens mit den erhaltenen Copien der Vorstellung von den Hauptwerken griechischer Kunst zu Hülfe zu kommen, da von den Originalen selbst nur wenige Reste und diese meist verstümmelt auf unsere Zeit gekommen sind. Von den Nachbildern des Athenetypus, welche am meisten der Phidias'schen Auffassung entsprechen, verdienen die Pallas Giustiniani im Vatikan und die Pallas von Velletri im Kapitol zu Rom besondere Erwähnung.

Die Vollendung der Athene Parthenos fällt in Phidias' 63stes Jahr. Den letzten Jahren seines Lebens war es vorbehalten, ihn auf eine noch höhere Staffel des Ruhmes zu heben, indem er der höchsten Nationalgottheit des hellenischen Volkes, dem Zeus, eine plastische Gestalt gab, welche für alle Folgezeit maßgebend wurde. Was Athene den Athenern, das war Zeus Kronion der gesammten griechischen Welt, und wie die Athene Parthenos den Phidias als attischen Meister obenanstellte, so erhob ihn die Schöpfung des panhellenischen Zeus zu Olympia über die ganze Bühne griechischen Lebens als die äußerste, höchste Spitze hellenischen Kunstgeistes.

In wie wunderbarer Großheit dieses Zeusbild strahlte, von-welch erhabener Majestät die Bildung des Hauptes und der Gliedmaßen gewesen sein muß, welche Fülle schöpferischer Phantasie sich in dem prachtvollen Bilderschmuck ausprägte, der dem Standbild als Folie diente — davon mag die Meinung der Alten Zeugniß ablegen, welche den für einen Unglücklichen hielt, dem das Anschauen dieses Götterbildes nicht vergönnt war. Die allgemeine, ungetheilte Bewunderung, welche dieser gewaltigen Schöpfung des Meisters zu Theil wurde, macht es begreiflich, daß kein Schriftsteller es für nöthig fand, auf das Wesen derselben näher einzugehen. Nur

einzelne Beschreibungen sind es, die uns von den äußeren Einzelheiten Kunde geben, aus denen sich das ganze Werk aufbaute. Phidias war 65 Jahre alt, als er mit seinen Schülern dem ehrenvollen Rufe nach Elis folgte, um im Haine zu Olympia für das Nationalheiligthum aller griechischen Stämme das Bild des Vaters der Götter und Menschen aufzurichten. Wie es dem Götterkönige geziemte, schuf er ihn sitzend auf einem Thronsessel, in der Linken das Scepter, in der Rechten die siegverleihende Nike haltend. Die nackten Theile des Körpers waren wie bei der Athene Parthenos aus Elfenbein gebildet, des Scepter, mit einem Adler bekrönt, glänzte im bunten Metall, in die goldenen Locken des Hauptes war ein grün emaillirter Oelkranz eingedrückt, von Golde oder mit Blumengewinden buntfarbig emaillirt war auch der Mantel, der muthmaßlich den Schooß, bis zu den Knöcheln herabfallend, bedeckte und mit einem breiten Zipfel über die linke Schulter geschlagen war, von Golde waren endlich auch die Sohlen, welche die auf einem Schemel ruhenden Füße bekleideten. Im Gegensatz zu der ruhigen Einfachheit, in der die Gestalt des Gottes erschien, war der Thron mit einer überreichen Fülle von Bildwerken geschmückt. Vier pfeilerartige Füße, denen nach Innen noch vier entsprechende Säulen zu Hülfe kamen, bildeten die Träger des Sitzbrettes, auf welchem die gewaltige Last ruhte. In halber Höhe verbanden Querriegel die Füße des Thrones, dessen untere Hälfte mit gemauerten Schranken umschlossen war. Die vordere dieser Schranken war einfach blau gefärbt, um dem Golde des Mantels einen wirksamen Hintergrund zu geben, die übrigen waren mit Malereien von Panaenos, einem Neffen des Phidias, geschmückt. Die friesartig verzierten Querriegel dienten als Basis für eine Reihe von Figuren, von denen acht auf die Vorderseite kamen. Diese, von denen je vier neben den eng zusammengerückten Füßen des Gottes Platz fanden, stellten die verschiedenen von Alters her zu Olympia üblichen Kampfarten dar. Die übrigen Figuren auf den Seiten- und den hinteren Querbalken gaben eine Darstellung des Amazonenkampfes. Auch die das Sitzbrett einrahmenden Querbalken waren in Art eines Frieses mit Reliefs verziert, deren Gegenstände der Niobidensage entnommen waren. Die Armlehnen des Thrones erhielten vorn eine Stütze durch Sphinxfiguren und auf den Pfosten der hoch heraufragenden geraden Rückenlehne standen Horen und Charitinnen in fast gleicher Höhe mit dem Kopfe des Zeus. Den Rand des Schemels, welchem zwei liegende Löwen als Fuß dienten, schmückte eine Darstellung des Kampfes, welchen Theseus gegen die Amazonen führte, und die mächtige Platte, welche die Basis der ganzen Statue bildete, zeigte als Randverzierung die Geburt der Aphrodite Anadyomene, begrüßt von den olympischen Göttern.

Diese kurze Aufzählung der Verzierungen kann nur eine annähernde Vorstellung von der mannigfaltigen Schönheit und Pracht dieses unerreichten und unerreichbaren plastischen Kunstwerkes geben. Und doch verschwindet die Bedeutung derselben zu einem Schatten herab gegen die wunderbare Bildung des Zeuskopfes. Mit dem tiefergreifenden Ausdrucke gewaltiger Majestät paarte sich ein Zug väterlicher Milde und Güte, den allgewaltigen Weltbeherrscher zugleich als gnadenreichen Weltregierer, als Urquell des Lebens und der Glückseligkeit bezeichnend. Wie versichert wird, schwebte dem Phidias bei der Schöpfung seines Zeus die Homerische Schilderung des Götterkönigs vor in dem Augenblicke, wo er der Thetis Bitte um Verherrlichung ihres Sohnes Achilles gewährt:

Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion,
Und die ambrosischen Locken des Königs walleten vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt; es erbebten die Höh'n des Olympos.

Nur ein von der Größe und Erhabenheit seiner Gottheit tiefdurchdrungenes Gemüth konnte den Ausdruck finden, der allein ihr angemessen, ihrer würdig war. Ein solch glaubensvolles Gemüth war dem Phidias eigen. Als er sein Werk vollendet, so berichten die Alten, und nochmals einen prüfenden Blick über das herrliche Gottesbild geworfen hatte, da erhob der Meister betend die Hände, um ein Zeichen von Zeus zu erflehen, daß ihm sein Werk gefalle. Und siehe da! Ein Blitzstrahl fuhr aus unbewölktem Himmel herab durch das offene Dach des Tempels, ein flammendes Zeichen des göttlichen Wohlgefallens. Eine schwarze Platte in dem

Fig. 62. Zeus von Otricoli.

weißen Marmorboden des Tempels und eine darauf gestellte Urne bezeichneten die Stelle, wo der Blitz eingeschlagen, zum Merkzeichen, daß Zeus selber das Abbild seiner würdig befunden habe.

Beinahe 850 Jahre stand der olympische Zeus unversehrt an der Stelle, wo ihn Phidias errichtet hatte. Dann ward er ein Opfer der Feuersbrunst, welche unter der Regierung Theodosius' II. im J. 408 n. Chr. den Tempel zu Olympia vernichtete.

Nur schwache Nachbildungen dieses olympischen Zeusbildes sind auf unsere

Zeit gekommen. Von der ganzen Gestalt gewährt eine annähernde Vorstellung der sog. Jupiter Verospi (im Vatikan), eine Kolossalstatue, welcher statt der Nike ein Donnerkeil in die Rechte gegeben ist. Besser vergegenwärtigt das Wesen der Phidias'schen Schöpfung die Zeusbüste von Otricoli (ebenfalls im Vatikan). Hier erkennt man jenen Ausdruck wieder „friedlich ganz und mild", das erhabene Haupt in Gnade und Erhörung geneigt mit leisem Lächeln. Die Züge sind allerdings keines Menschen Züge; vielmehr erscheinen diejenigen Elemente des Antlitzes, welche zu bestimmten Zwecken des Ausdrucks dienen, nach höheren Gesetzen verändert und hervorgehoben. So dient die Verdichtung in der Mitte des Stirnknochens (oder der Stirnhaut) dazu, das gewaltigste Wollen und zugleich die höchste Weisheit anzudeuten. Die Augen, von ganz wunderbarem Bau, liegen tief und treten doch hervor; die Nase bildet mit der Stirn nicht einen einwärts, sondern einen leise nach auswärts tretenden Winkel, worin die Leidenschaftslosigkeit ausgedrückt liegt. Die Lippen endlich vereinigen Süßigkeit und Majestät in einem Grade, wie kein irdischer Mund. In den Locken aber, die sich über der Stirn buschig aufthürmen, und in dem dichten Barte wallt und strömt gleichsam eine überschüssige göttliche Kraft aufwärts und abwärts (Fig. 62).

Mit Ruhm bedeckt kehrte Phidias im Jahre 432 nach Athen zurück, wo Neid und Eifersucht ihm eine Falle gelegt hatten. Ein ehemaliger Hülfsarbeiter des Meisters, Menon, klagte ihn der Veruntreuung eines Theils des Goldes an, welches ihm für das Gewand der Athene Parthenos überliefert worden war. Da diese Anklage, wie es heißt, dadurch, daß das Gewand der Göttin abgenommen und gewogen werden konnte, entkräftet wurde, so ersannen seine Feinde eine neue Anklage, indem sie ihn der Gotteslästerung anklagten, weil er sein und des Perikles Porträt auf dem Schilde der Athene angebracht habe. Von engherzigen, vielleicht durch Parteirücksichten bestimmten Richtern verurtheilt, wanderte Phidias in den Kerker, in welchem er, 68 Jahr alt, bald darauf, man glaubt an Gift gestorben ist.

Noch viele andere Werke als die oben erwähnten werden den Schöpfungen des Phidias beigezählt, so eine Aphrodite-Urania, welche er für Elis, eine Athene, welche er für die Insel Lemnos ausführte. Von diesen wissen wir jedoch noch weniger, als von den geschilderten beiden Hauptwerken. Diese aber und was von den Bildwerken des Parthenon auf uns gekommen ist, reichen vollkommen aus, um die Bedeutung des Urhebers für die Kunstgeschichte festzustellen und zu würdigen. Meister in jeder Art der bildnerischen Technik, in Metall, Elfenbein oder Marmor, that er es seinen Vorgängern und Zeitgenossen in der sichern und leichten Behandlung des Materials zum Mindesten gleich, Alle jedoch übertraf er durch die Mannigfaltigkeit seiner Werke, durch den Reichthum seiner Phantasie und die Fülle der Ideen, die sich in seinen Schöpfungen offenbarte. Sein Hauptvorzug aber, mit welchem er die plastische Kunst ihrem letzten Ziele zuführte und welcher ihn weit über das Niveau seiner Kunstgenossen hinaustreten läßt, war die Idealität, die er seinen Göttergestalten zu verleihen wußte. Er durchbrach zuerst die Schranken des einseitigen Naturalismus, und wie einst der Naturalismus die Kunst aus den engen Fesseln kirchlicher Tradition losrang und die Schönheit als Grundgesetz proklamirte, so führte er die Kunst aus der Sphäre des Schönen in das Gebiet des Erhabenen hinüber. Auf seiner Phantasie lastete nicht der Druck des Materiellen. Er nahm von der Materie nur so viel zu den Gebilden seines Geistes, wie nöthig war, um von ihnen eine sinnliche Anschauung zu geben; kein menschliches Individuum hat ihm, wie Cicero sagt, als er seine Athene und seinen Zeus

schuf, zum Vorbild gedient, sondern in seinem eignen Geiste wohnte ein Urbild der Schönheit und den Ausdruck derselben stellte er durch seine Kunst in der Materie dar. Denselben Gedanken in noch höherer Fassung drückt die Meinung der Griechen aus, daß Phidias die Götter im Geiste geschaut habe, oder wie ein altes Epigramm besagt:

Dir sein Bild zu enthüllen kam Zeus hernieder zur Erde,
Oder du schautest den Gott, Phidias, selbst im Olymp!

(Nach Brunn, Overbeck und J. Burkhardt.)

8. Myron und der Diskuswerfer.

Ein älterer Zeitgenosse des Phidias war Myron aus Eleutherä im Grenzlande zwischen Attika und Böotien gebürtig. Ueber sein Leben ist wenig bekannt. Wir wissen nur, daß er ein Schüler des Ageladas war und mit dem Bildhauer Pythagoras einen Wettkampf bestand. Außer einigen Götterstatuen, besonders Heroengestalten, unter denen Herakles mehrmals wiederkehrt, hat er vorzugsweise athletische Figuren und Thiere dargestellt. Das Material seiner Werke ist durchweg Erz. Schon dies ist für seinen Kunstcharakter bezeichnend, denn wir können behaupten, daß alle Künstler, welche überwiegend in Erz gearbeitet haben, mehr dem Naturalismus, der Schönheit und Bedeutsamkeit der körperlichen Form zugewandt waren, während die ideal schaffenden ihr Hauptstreben auf Darstellung des Geistigen in der Körperform richteten. Dies Verhältniß erklärt sich daraus, daß das Erz eine schärfere, der Marmor eine zartere Behandlung zuläßt. Demgemäß finden wir das Erz stets von den dorischen, den Marmor von den attischen Künstlern vorgezogen.

Der naturalistische Charakter der Myronischen Kunst findet sich denn auch vorzugsweise in seinen beiden berühmtesten Werken, dem Schnellläufer Ladas, im Momente der letzten äußersten Anspannung der Kräfte aufgefaßt, und dem allgemein bekannten Diskuswerfer (Fig. 63). Das Schleudern des Diskus war bekanntlich eine schon in ältester Zeit bei den Griechen beliebte gymnastische Uebung. Im Wettkampf entschied die Weite des Wurfs über ein bestimmtes Ziel hinaus für den Preis. Der Diskus selbst, von Stein oder Eisen gebildet, hatte die Gestalt einer Linse. Der Werfende legte den Oberkörper etwas vor und beugte sich ein wenig nach rechts hin. Der rechte Arm mit der vom Diskus belasteten Hand fuhr nun zunächst zurück bis zur Höhe der Schultern und schickte dann im raschem Schwunge nach vorwärts die Scheibe in die Luft.

Der Diskuswerfer (Discobolus) ist dargestellt in dem Momente, auf welchem der Wurf des Diskus erfolgen muß, wo die Kräfte einerseits der nach hinten geschwungenen Scheibe, andererseits des nach vorn schwingenden Armes im schärfsten Konflikt sind, in jenem Momente der Ruhe, welcher zwischen zweien entgegengesetzten Bewegungen in der Mitte liegt. Diese Wahl des prägnantesten Augenblickes, diese Darstellung des Momentanen, in dem sich Vergangenheit und Zukunft berühren, diese Kühnheit der höchsten und äußersten Bewegung, deren der menschliche Körper in dieser Richtung fähig ist, bildet die eine Seite dessen, was schon die Bewunderung der Alten erregte und fortfährt, die unsere zu erregen. Die andere Seite

ist die wunderbare Durchführung der Bewegung und des Widerspiels der Kräfte, der vollendete Rhythmus, welcher den ganzen Körper durchdringt. Im Augenblick, wo der Diskus nach hinten hinausgeschwungen wurde, ist der Jüngling mit dem bis dahin zurückstehenden rechten Fuße vorgetreten, welcher jetzt allein das ganze Gewicht des Körpers trägt, und deswegen mit energisch gekrümmten Zehen sich gleichsam in den Boden einbohrt; der andere Fuß ist unthätig, er wird nachgeschleift, um im Momente des Abwurfs voranzutreten und seinerseits die Last des vornüberstürzenden Körpers aufzunehmen; in dem hier dargestellten Momente muß dieser Fuß frei schweben, denn jedes Aufruhen desselben würde den Schwung der Bewegung hemmen, die nur deswegen so gewaltig sein kann, weil sie auf dem Schwerpunkt des rechten Fußes schwebt und balancirt. Die Wucht des zurückgeschwungenen Diskus hat den rechten Arm bis aufs Aeußerste gestreckt und den Oberkörper gebeugt und mit sich herumgerissen, so auch den Kopf, dessen Lage man ganz mißverstehen würde, wenn man annähme, der Blick des Jünglings folge der Scheibe; dazu ist gar keine Zeit, dazu sind die Bewegungen viel zu schnell; hält der Werfer sein Geschoß nicht mit der nervigen Hand allein fest und in der rechten Richtung, so kann er diese auch nicht mehr durch ein Ueberblicken der Wurfebene corrigiren. Mit dem Oberkörper ist auch der linke Arm herumgerissen, dessen Hand sich auf den rechten Schenkel legt, um dem Rückschwunge seine Grenze zu ziehen und die Wucht des Wurfes durch Vermehrung des Haltes zu vergrößern. Der nächste Augenblick sieht den rechten Arm im großen Kreisbogen herab und nach vorn fahren, der Diskus schwirrt dahin, der Oberkörper des Jünglings schnellt empor, der linke Arm verläßt seine Lage und streckt sich balancirend vor, und das linke vorgesetzte Bein stemmt sich der Vorwärtsbewegung des ganzen Körpers entgegen. — So ist die Stellung des Diskuswerfers aufs Höchste energisch bewegt; daß aber die Statue uns lebendig dünkt, das liegt nicht allein in dieser energisch bewegten Stellung, nicht allein auch in dem durch jeden Muskel durchgeführten Rhythmus dieser Bewegung, sondern wesentlich wieder an dem Ausdruck der Funktion des Athems in Brust und Leib und in dem Ausdruck gespannter Energie im Kopfe. Der Diskuswerfer hat im Gegensatze zum Ladas voll eingeathmet, die Brust ist gehoben, der Leib energisch eingezogen, der Mund geschlossen ohne gekniffen zu sein; beim Abwurf wird der Athem plötzlich hervorbrechen, wie wir ihn bei Menschen hervorbrechen hören, welche mit großer Anstrengung schwere Schläge führen. Aus Brust und Leib allein, wenn auch Arme und Beine fehlten, müßten wir auf gewaltsame Bewegung schließen, wenngleich wir vielleicht die Art derselben nicht begriffen. (Nach J. Overbeck).

Fig. 63. Discobolus von Myron.

9. Polyklet und die Juno Ludovisi.

Wie in dem berühmten Kopfe des Jupiter von Otricoli uns ein Abbild erhalten ist von der Herrlichkeit des Phidias'schen Zeus Olympios, so besitzen wir in dem kolossalen Junohaupte der Villa Ludovisi zu Rom ein fast noch erhabeneres Seitenstück der vollendetsten Bildung, zu welcher ein würdiger Zeit- und Kunstgenosse des Phidias, der geniale Polyklet, das Ideal der Gemahlin des Vaters der Götter und Menschen erhob.

„Wie ein Gesang Homer's!" mit diesem Ausrufe bezeichnete Goethe den Eindruck, welchen er in Rom bei dem Anblick dieses herrlichsten aller Kolossalköpfe des griechischen Alterthums empfand. Der Marmor ist von schönster, mild ins Gelbliche spielender Farbe, das Antlitz von erhabenster Ruhe. Hoheit und Liebreiz hat alle seine Formen umschrieben; und doch erkennt man im Wurfe der Lippen jene Leidenschaftlichkeit, von der die Dichter von Homer bis Virgil so viel zu singen wußten, und deutlich sieht man, daß es nur eines Funkens bedurfte, um unversöhnlichen Haß zu heller Flamme anzufachen. Es ist die wahrhafte Gemahlin des obersten Beherrschers der Götter und Menschen, die ächte uxor invicti Jovis. Die Stirn ist äußerst fein und schmal; die Haare, tief hiernieder zu den großblickenden Augen hin leise gewellt wie sanft bewegtes Meer, lassen die Stirn in der Form eines sanftgewölbten Dreiecks erscheinen. Locken fließen zu beiden Seiten über die Hälfte des Ohrs am Halse hinab. Den Vorderkopf schmückt ein niedriges Diadem. Restaurationen sind bis auf ein paar Kleinigkeiten keine vorhanden. Alle Formen des Antlitzes zeigen unvergängliche Blüthe reifer Schönheit, sanftgerundet ohne Ueberfülle, Ehrfurcht gebietend ohne Strenge und Schroffheit. Die gerundet offenen Augen blicken gerade vor sich hin, wie hinaus in die Unendlichkeit. Die Haltung des Kopfes ist leise nach links geneigt, wodurch der kräftige Hals eine gelinde Schwellung und der Ausdruck des Ganzen einen Zug sanfter Melancholie erhält. Es liegt ein gleichsam elementarischer Zauber in dieser ruhig in sich versenkten Götterschönheit, die, unbekümmert um Menschenlust und Menschenleid, wie der sich selber genügende olympische Daseinsgenuß nur den reinen Aether des Götterdaseins zur Umgebung hat. Es ist der Blick und Ausdruck der „leichtlebenden ewigen Götter", im Vergleich zu deren Seligkeit das Loos der „mühebeladenen, kurzlebenden Sterblichen" das innerste Herz der alten hellenischen Dichter so oft zu schwermuthvoller Klage bewegt.

Wir wissen nicht, welche Künstlerhand diesen Marmor gebildet, und keine äußere Andeutung gibt uns Kunde, welcher Zeit dies Meisterwerk griechischer Sculptur angehört. Aber wir kennen den Meister, der das Urbild geschaffen, von dessen Herrlichkeit dieses Haupt der hellenischen Himmelskönigin noch nach Jahrtausenden im Abbilde Zeugniß geben sollte. Es war Polyklet, der ältere und berühmteste unter den beiden Künstlern dieses Namens, Zeitgenosse des Phidias, und diesem von den Alten als der nächste und berühmteste unter den Meistern der Plastik in der Zeit ihrer höchsten Vollendung zur Seite gestellt. In Sikyon geboren, wanderte er aus nach dem nahen Argos, wo der berühmte Meister Ageladas Schüler aus allen Gegenden Griechenlands um sich versammelte. So ward Argos seine geistige Vaterstadt, er selbst, ihr Ehrenbürger, nannte sich später einen Argiver. Von Alters her war diese Stadt der Sitz des Herakultus. Als der altberühmte Tempel der Göttin zu Anfang des peloponnesischen Krieges in Flammen

aufging durch die Schuld der Hohenpriesterin, da gaben die Argiver ihrem berühmten Bürger den Auftrag, ihnen das Bild ihrer Schutzgöttin kolossal in Elfenbein und Gold neu zu schaffen. So trat Polyklet in unmittelbaren Wettstrreit mit dem Schöpfer des olympischen Zeusbildes. Er löste die Aufgabe, den Jupiter des Phidias zu vermählen mit einer würdigen Götterkönigin, indem er, wie Phidias die Pallas Athene, so die Nationalgöttin seines Stammes und Volkes zum ewig gültigen Ideale erhob.

An Größe und Pracht nur dem Werke des Phidias nachstehend, war Polyklet's argivische Juno dem Range nach das zweit vollendetste Kunstwerk in Hellas, und noch späte Betrachter, wie Strabon, Pausanias und Lucian, sind voll des Lobes und der Bewunderung seiner Herrlichkeit. Durch den Tempelhof, wo in langen Reihen die Statuen der Oberpriesterinnen prangten, nach deren Amt die Argiver ihre Zeitrechnung ordneten, und durch die Vorhalle schreitend, wo die drei Grazien, die Dienerinnen der höchsten Herrin, auf der einen, das königliche Brautbett der Ehegöttin Hera auf der anderen Seite standen, erblickte der Besucher im Inneren die kolossale Gestalt der Göttin, sitzend auf goldenem Throne, auf dem Haupte das goldene Diadem, geschmückt mit den Reliefbildungen der Horen und Grazien. In der rechten Hand hielt sie das königliche Scepter, auf dem der Kukuk saß, in den sich der Sage nach einst Zeus verwandelt, als er sich sehnte nach ihrer Umarmung, in der linken den gleichfalls ähnlich symbolischen Granatapfel, während Hebe, die Göttin der reifen Jugendblüthe, ihr zur Seite stand. Nackt waren die schönen Arme der Göttin, welche schon Homer besungen, nackt der herrliche Leib bis zu der Fülle des Busens. Denn „nur soweit es erlaubt" wagte Polyklet, wie ein griechischer Dichter sagt, ihre Schöne zu zeigen. Auch für ihn war Homer Vorbild gewesen, um das Ideal der „weißarmigen Hera" zu schaffen. Aus dem einzigen Beiworte „die Großäugige", welches er bei dem Dichter fand, bildete er das Ideal dieses Antlitzes, indem er mit dem großen rundgewölbten Auge die übrigen Gesichtstheile, die Majestät der Stirn, die Pracht der Wangen, des Mundes liebreizende Hoheit und die Mächtigkeit des vollgerundeten Kinnes würdig vermählte. Boopis, d. h. die Stieräugige, nennt Homer die Göttin. Seine Zeit sah in dem schönen ruhigen, ehrlichen und dabei doch majestätischen Auge dieses wichtigsten aller Hausthiere der heroischen Welt ein würdiges Symbol der edlen Offenheit und ruhigen Wahrhaftigkeit, welche der Künstler dem Blicke der Göttin verlieh. Noch in später Zeit sang der römische Dichter Martial von diesem gefeierten Werke:

Juno, dein Werk, Polyklet, darf Phidias selber dir neiden,
Wünschend, herrlicher Ruhm schmücke den eigenen Kranz;
Also strahlet das göttliche Haupt, und Paris auf Ida,
Hätt' er sie also gesehn, gab ihr den Apfel gewiß.
Liebte nicht seine Juno schon der Vater der Götter,
Hätt' er, o Polyklet, sicher die Deine geliebt.

„Was nicht mehr vorhanden ist", sagt Winckelmann einmal, „das ist für uns so gut, als wär' es nicht gewesen." Hier aber hat uns das Glück vergönnt, wenigstens im späteren Nachbilde der Juno Ludovisi, noch heute zu schauen, was einst dem schöpferischen Genius zur Zeit der höchsten Blüthe gelang.

Vor einem Abgusse dieses Nachbildes ward Schiller hingerissen zu den begeisterten Worten, mit denen er zugleich (im funfzehnten Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen) die ganze Tiefe dieses einzigen Werkes bewundernswürdig vor uns erschließt: „Es ist weder Anmuth noch Würde", sagt er, „was aus dem herrlichen Antlitz einer Juno Ludovisi zu uns spricht; es ist keins von beiden, weil

es beides zugleich ist. Indem der weibliche Gott unsere Anbetung heischt, entzündet das gottgleiche Weib unsere Liebe. Aber indem wir uns der himmlischen Holdseligkeit aufgelöst hingeben, schreckt die himmlische Selbstgenügsamkeit uns zurück. In sich selbst ruht und wohnt die ganze Gestalt, eine völlig geschlossene Schöpfung, als wenn sie jenseits des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerstand; da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte."

Leider brach die Zeitlichkeit ein über das unvergleichliche Urbild. Wie lange Polyklet's Werk erhalten blieb, wissen wir nicht. Doch erneuerte noch Kaiser Nero den großen Purpurteppich, der das Götterbild verhüllte, und Hadrian weihte der Göttin das kunstvoll gearbeitete Bild ihres Lieblingsvogels, des Pfau, dessen Schweif vielfarbige Edelsteine schmückten.

Fig. 61. Kopf der Juno Ludovisi.

Die argivische Hera war das einzige Kolossalwerk Polyklet's, wenigstens das bedeutendste dieser Gattung. Außerdem erscheint er noch als Schöpfer des Hermes-Ideals.

Bei den alten Hellenen war es unter den Göttern Hermes, den man als den Repräsentanten ansah für die leibeskräftige Schönheit der Jugend. Seine Bildsäule schmückte die Palästren und Gymnasien, in deren Räumen sich die Jugend übte in Bewegungen der Kraft und Schönheit. Darum bildete auch Polyklet das Ideal dieses Gottes, mit dem krausgelockten Kopfe, dem süßen Antlitz, dem durchdringenden Blicke des hellen Auges, ihn den Hermes Enagonios, den Schirmer und Vorsteher des gymnastischen Kampfspiels, als ein Ideal und göttliches Vorbild des hellenischen Epheben, des völlig ausgebildeten griechischen Jüng-

lings; und seine Bronzebildsäule des Gottes zu Lysimachia galt als eins der herrlichsten Werke Polyklet's. Auch von diesem Werke besitzen wir ein marmornes Abbild in dem lange als Antinous, von Winckelmann als „Meleager", bezeichneten Merkur des Belvedere. Es ist die höchste Steigerung des uns erhaltenen Hermesideals, eine reife Jünglingsgestalt voll gediegener Kraft, deren Ausdruck im Gesicht zusammenschmilzt mit einem sanften Lächeln innerer Befriedigung. Die Brust ist mächtig erhaben — schon die Alten priesen diesen Theil der Bildung an den Werken Polyklet's —, Schultern, Seiten und Hüften von wunderbarer Schönheit. In fester ruhiger Stellung, die Chlamys von dem Prachtbau der Glieder zurück- und um den linken Arm geworfen, scheint er ausruhend niederzublicken auf die Kampfspiele der von ihm beschützten Palästra, er selbst der Verleiher leiblicher Kraft und Gewandtheit. Als solchen symbolisirt ihn auch der Palmbaumstamm zu seiner Seite. Das Werk ist von parischem Marmor, schönster griechischer Arbeit, sechs Fuß hoch. Wiederholungen in Marmor und Erz findet man im Louvre, in Neapel und im Palast Farnese. An diesem Merkur des Belvedere ist uns auch ein Beispiel der für die Folge wichtigen Neuerung erhalten, welche Polyklet in die Plastik einführte. Der Körper ruht vorzugsweise auf einem Beine, während die Tragkraft des anderen Fußes so gut wie ganz außer Wirksamkeit gesetzt ist. Die anmuthige Nachlässigkeit und zugleich behagliche Sicherheit der Haltung, welche daraus entsteht, war ganz in Uebereinstimmung mit der naturalistischen Behandlung und Auffassungsweise Polyklet's, während sie minder stimmte zu der Würde und Erhabenheit, welche Phidias seinen Göttergestalten zu verleihen liebte.

Fig. 65. Diadumenos, nach Polyklet.

In dieser Haltung erscheint auch sein Diadumenos, der Jüngling, der sich die Siegerbinde um das Haupt windet, ein Werk des Wetteifers mit dem Pantarkes des Phidias. In einer Statue des Palast Farnese zu Rom (Fig. 65) und in einem Relief des Vatikans sind Nachbildungen dieses Motivs erhalten. Hatte er in diesem Werke, das man im Alterthum auf 120,000 Thaler unseres Geldes schätzte, die höchste Anmuth sanfter und weicher Bildung des Knabenalters dargestellt, so schuf er in seinem „speertragenden Jünglinge", dem Doryphoros, das Ideal der Kraft im jugendlichsten Alter.

In der Technik war Polyklet der Vollender des Erzgusses und jener Kunst der Toreutik, welche aus Elfenbein und edlen Metallen ihre Werke bildete. Was ihn

aber vor Allen auszeichnet, das war weniger die Erhabenheit seiner Göttergestalten, als die vollendete Schönheit der Jugend menschlicher Bildung, deren Ideal er in seinen Jünglingsgestalten erschuf. Zwar wird auch gemeldet, daß er ein Standbild des „olympisches Perikles“ verfertigt, und schon der Beiname zeigt, daß er auch in diesem Werke idealisirend verfuhr. Aber seine eigentliche Größe bekundete sich doch nach den einstimmigen, zum Theil sehr ausführlichen Zeugnissen der römischen Schriftsteller, die ihre Kunsturtheile wieder aus früheren griechischen Kunstschriften entnahmen, in jenen Darstellungen, zu denen ihm die Uebungsstätten der hellenischen Jugend, die Ringschulen und Gymnasien so reiche Motive lieferten. Aus den schönen Knaben- und Jünglingsgestalten, deren Anmuth hier die zahlreich versammelten Zuschauer entzückte, wählte er die Vorbilder seiner Schöpfungen; vom Ringplatze folgten sie ihm in die Werkstatt, und boten in der gewählten Stellung die Pracht ihrer Glieder dem feinsinnigen Meister zur bequemen und sorgfältigen Nachahmung. Verschmähte es doch selbst ein Alkibiades nicht, von den berühmtesten Meistern seine unvergleichliche Jugendschönheit verewigt zu sehen. Nicht Bildnißähnlichkeit war sein Hauptaugenmerk, sondern Erfassung der Schönheit des natürlichen Charakters. So entstanden Werke, welche die Mitte hielten zwischen Bildnissen und freien Schöpfungen der Idee, Werke, in denen die Schönheit der Gestalt allerdings, wie die Alten rühmten, die Natur zu übertreffen schien, da der Meister jeden Charakter von seiner schönsten Seite zu erfassen wußte. An Erhabenheit der Gedanken dem Phidias nachstehend, an Vielseitigkeit und lebendiger Naturwahrheit der Motive von seinem Zeitgenossen Myron übertroffen, mit der überwiegenden Mehrzahl seiner Schöpfungen dem „Genre“ angehörend, ward und blieb Polyklet Muster für diejenige Kunstweise, welche von dem rein Menschlichen ausgehend, dasselbe in seiner schönsten und edelanmuthigsten Entfaltung zeigte.

(Nach A. Stahr.)

10. Praxiteles.

Wenn Phidias und seine Schüler für die meisten Götterbegriffe bereits ewige Ideale geschaffen, so ließen dieselben Götter, zumal die lieblicheren, jugendlich gedachten noch eine andere Auffassung zu. Bei Praxiteles von Athen, vielleicht hundert Jahre nach Phidias, bestellte die Insel Kos ein Aphroditebild. Er schuf deren zwei, ein bekleidetes und ein unbekleidetes Die Koer wählten das bekleidete, das wir uns etwa denken dürfen wie die sogenannte Venus genitrix im Louvre. Dort werden die starken Formen des Götterleibes kaum verschleiert durch ein durchsichtig anliegendes Gewand. Die linke Schulter ist entblößt, mit der erhobenen rechten Hand zieht sie ein Stück Mantel über die rechte Schulter.

Immerhin ist eine solche imponirend aufrecht stehende Figur geeigneter zu einem Tempelbilde als das reizende Bildwerk, welches von Praxiteles als unbekleidete Aphrodite geschaffen wurde. Von den Knidern angekauft, wurde es bald eins der berühmtesten Götterbilder der Welt. In einem prächtigen Park lag das Tempelchen der Göttin, welches mit zwei Eingangsthüren versehen war, damit die Schönheit des Bildes von allen Seiten wahrgenommen werden konnte. Behaglich ließ es sich hier rasten in der traulichen Nähe der lieblichen Göttin, die keine An-

Fig. 66. Knidische Münze.

Fig. 67. Venus von Melos.

dacht fordert, sondern Allen befreundet ist. Von weit und breit wallfahrteten denn auch die Griechen nach Knidos[1], um das Wunderwerk plastischer Schönheit kennen zu lernen. Man sah in ihr das Abbild der Geliebten des Praxiteles, der durch ihre zauberische Schönheit berühmten Phryne von Tespiä. Die in Nachbildung erhaltenen Köpfe zu Paris, Madrid, Rom zeigen ein liebliches rundes Gesicht mit wellenförmig unter ein Kopfband zurückgestrichenem Haar. Von den übrigen Körpertheilen können wir uns nur nach schriftlichen Berichten der Alten und nach einer knidischen Münze, die uns erhalten ist (Fig. 66), eine Vorstellung machen. Das Bild war aus parischem Marmor gearbeitet. Die Göttin ist in dem Augenblick dargestellt, wo sie, um in das Bad hinabzusteigen, das eben abgestreifte letzte Gewand auf eine neben ihr stehende Vase fallen läßt. Während sie diese Bewegung mit der Linken ausführt, bedeckt sie mit der Rechten den Schooß. Die Last des Körpers ruht auf dem rechten Fuße, während der nach links übergebeugte Leib und die leise Hebung des linken Fußes darauf hindeutet, daß im nächsten Augenblicke das Bad die Göttin aufnehmen wird. Dem Beschauer ist auf diese Weise nur ein flüchtiger Moment geboten, um allen Liebreiz des himmlischen Leibes vor sich enthüllt zu sehen. Nichts Kokettes, Herausforderndes liegt im Blick und Haltung der Figur. Das natürliche Gefühl weiblicher Schamhaftigkeit lenkt die rechte Hand, aber kein ängstlicher oder lüsterner Ausdruck liegt in der Bewegung des Kopfes und der Richtung des Auges, welches naturgemäß auf das der Hand entgleitende Gewand gerichtet ist. Ein sanftes Lächeln, der Ausdruck der angenehmen Erwartung, mit welcher sie dem kühlenden Bade entgegen geht, spielt um den leise geöffneten Mund und erhöht den Ausdruck der Anmuth, mit welchem dies Götterbild übergossen ist.

Leider ist dieser Ausdruck selbstvergessener Anmuth und vollendeter Naivetät in allen Nachbildungen späterer Zeit nicht wieder zu finden. In diesen hat der Reiz der sinnlichen Schönheit etwas Selbstbewußtes, Herausforderndes erhalten, was die Gottheit zur Hetäre herabwürdigte. Den geistigen Gehalt des Praxitelischen Urbildes mögen wir noch am besten in der Venus von Melos (im Louvre) wiederfinden (Fig.

67), die weitaus vortrefflichste Aphroditendarstellung, die uns erhalten ist. Der Kopf und auch der nackte Oberkörper sind von ganz vorzüglicher Schönheit.

Wie Praxiteles Schöpfer des Idealbildes der Aphrodite war und ihr die Auffassung lieh, welche für alle späteren Darstellungen maßgebend wurde, so erscheint er auch als Idealbildner des Gottes der Liebe. Von wie vollendeter Schönheit die Bildung des Eros von Tespiä gewesen sein mag, geht daraus hervor, daß der Künstler selbst von seinen Werken dieses vorzugsweise schätzte. Er hatte einst seiner Geliebten das herrlichste seiner Werke versprochen. Diese aber, um sicher zu sein, daß sie ihr eigenes Urtheil nicht zu einer thörichten Wahl verleite, ließ eines Tages während eines Festmals Feuerlärm machen, worauf Praxiteles bestürzt zuerst nach seinem Eros und nach seinem Satyr rief. Phryne wählte den Eros und schenkte ihn ihrer Vaterstadt Tespiä. Von dort nach Rom entführt, später von Claudius der Stadt zurückgegeben, von Nero abermals geraubt, ging das Bild in dem großen Brande unter Titus zu Grunde. Der Gott war von pentelischem Marmor gebildet, im Charakter mehr Jüngling als Knabe. An die Basis hatte der Künstler selbst die Worte gesetzt:

Fig. 68. Erostorso im Vatikan.

> Den er empfunden, den Gott, hier hat mich der Künstler gebildet,
> Tief aus der eigenen Brust zog er das Urbild hervor.
> Phryne'n ward ich geschenkt. Die Flamme der Liebe entzünd' ich
> Fürder nicht mehr mit dem Pfeil, nur mit der Blicke Gewalt.

Als bestes Nachbild des Praxitelischen Eros gilt der Erostorso im Vatikan, mit sinnend niedergesenktem Haupte (Fig. 68). Arme und Beine fehlen. Ein vollständig erhaltenes Nachbild befindet sich im Museum zu Neapel.

Unter den übrigen zahlreichen Schöpfungen des Meisters, zu denen verschiedene Darstellungen des Dionysos, Silen, Apollo, der Demeter u. s. w. gehören, hat neben dem tespischen Eros und der knidischen Venus keine so sehr die Bewunderung der Alten erregt, als jener Satyr, dessen bereits oben gedacht ist. Das in Erz gegossene Urbild stand in einem Tempel Athens. Nur Nachbildungen und zwar in großer Menge sind uns erhalten, unter denen der capitolinische Faun, „der ruhende Flötenspieler", den bezaubernden Fluß der Gliedmaßen, die Eleganz der Körperformen, welche dem Original eigen war, am besten wiedergibt. Mit dem rechten Ellenbogen auf einen Baumstamm gelehnt, die Linke nachlässig in die Seite gestützt, scheint der nur mit einem leicht über die rechte Schulter geworfenen Pantherfell bekleidete Jüngling vom Flötenspielen auszuruhen. Er hält das Instrument in der Rechten und schaut mit zufriedenem Blicke hinaus, vielleicht in das Waldesdunkel, aus welchem die Echo die letzten Töne der Flöte zurückgibt. Eine behagliche Ruhe

ist über die Gestalt ausgegossen, eine träumerische Seligkeit liegt in ihren Zügen, wie sie die laue Waldesluft an schwülen Sommertagen gewährt. Nur leise hat der Künstler in den gespitzten Ohren, in dem Schnitt der Augen und in dem an der

Fig. 69. Ausruhender Satyr.

Stirn aufsträubenden Haar an das thierische Element erinnert, welche den Satyrn eigen ist. — Von den Nachbildungen dieses Satyrs befinden sich noch mehrere im Capitol und zwei im Berliner Museum. (Fig. 69).

Unter allen Werken, welche dem Praxiteles zugeschrieben werden, ist vorzugs-

weise eins nicht nur durch seine Schönheit allein zu hoher Berühmtheit gelangt, sondern auch durch den seit der Römerzeit andauernden Streit der Kunstforscher, wem die Urheberschaft desselben zuzusprechen ist. Es ist dies die vielbewunderte Gruppe der Niobiden. Für Praxiteles spricht vorzugsweise ein griechisches Epigramm. Da es indeß schon die Römer unentschieden lassen, wem das Werk zuzuschreiben sei, so kann das Epigramm unmöglich den Werth einer historischen Aufzeichnung beanspruchen. Der tragische, bewegte Charakter des Werkes scheint wenig zu dem Wesen des Praxiteles zu stimmen, welches Heiterkeit und Frohsinn athmet und der freundlichen, gefälligen Seite des Lebens zuneigt. Wenn Praxiteles sich auch an ernsten Göttergestalten wie Hera und Demeter versuchte, sein eigentliches Gebiet bleiben die weichen, jugendschönen Gestalten, welche aus ihrer friedlichen Selbstgenügsamkeit nicht durch Schmerz, Angst oder Furcht aufgeschreckt werden. Besser scheint die Niobidengruppe zu den bewegten Gestalten des Skopas zu passen.

(Nach J. Braun u. A.)

11. Skopas.

Skopas stammte aus Paros, der Heimath des besten Marmors. Er wurde von seinem Vater Aristandros, welcher als Erzgießer eines namhaften Rufes sich erfreute, in der Kunst unterrichtet und folgte in seinem ersten selbständigen Werke, der Aphrodite Pandemos in Elis, dessen Richtung als Erzgießer. Später benutzte er ausschließlich den Marmor als Material. Wie viele ältere Bildhauer, wie Polyklet und Kallimachos, war auch Skopas zugleich Baumeister. Als solcher führte er früh schon den Bau des Tempels der Athena Alea in Tegea aus, wobei die drei Säulenordnungen, die ionische, dorische und korinthische zur Verwendung kamen. Der Bau bietet das erste Beispiel einer umfassenderen Anwendung des korinthischen Styls, dessen Geschichte noch sehr im Dunkeln liegt. Auch der plastische Schmuck, wenigstens die Marmorgruppen der beiden Giebelfelder, den Kampf Achills mit Telephos und die Jagd des kalydonischen Ebers darstellend, waren von Skopas Hand. Diese Werke, wie ein Asklepios, eine Hygiea, Hekate, zeigen bereits die Vorliebe für jugendlich anmuthige Gestalten, welche dem Künstler auch in der Folge eigen blieb.

Bald nach Vollendung dieser Arbeiten scheint Skopas den Peloponnes verlassen zu haben. Er wendete sich nach Athen und bildete hier, am Mittelpunkt der Kunst, seine Thätigkeit zu einer eigenthümlichen Meisterschaft aus. Bei dem großen Ruf, der ihm vorausgeeilt war, fand er in Athen eine günstige Aufnahme; seine Werkstatt hier wurde bald von nah und fern aufgesucht, sein Styl und seine Technik bewundert und nachgeahmt. Selbst auf Praxiteles, der allerdings jünger wie Skopas war, scheint letzterer eingewirkt zu haben. Freilich blieb Praxiteles das Schooßkind seiner Vaterstadt und verfertigte die meisten ihrer öffentlichen Arbeiten; während Skopas von den Athenern, so sehr er auch ihre Heimath verherrlichte, nicht eigentlich für den Ihrigen gehalten wurde. Deshalb begreift es sich, daß auch er sich nicht als Athener fühlte und seine Kunst wandernd dahin trug, wo man ihrer begehrte. Die nächsten Jahre blieb er noch in Athen, dort und in der Umgegend mit zahlreichen Werken beschäftigt; dann aber suchte er andere Gegenden auf. Wir

begegnen den Spuren seines Schaffens in Theben, Megara, Samothrake, Troas, Ephesus, im Gebiet von Pergamus, in Bythinien, Cilicien und Karien.

Unter den athenischen Werken des Skopas wird besonders eine Mänade gerühmt. Mit fliegendem Haar, das Haupt zurückgeworfen, ein Böcklein zerreißend, vom Fleische und Blute der Opferthiere trunken, stürmte sie in gottgesandtem Wahnsinn dahin. Nicht der Reiz der Glieder, sondern die lebendige Bewegung des bekleideten Körpers, den Skopas mit außerordentlicher Kunst im Gleichgewicht gehalten, drückte den bacchischen Taumel aus, während die göttliche Begeisterung, die tiefste Empfindung der Seele auf dem Gesichte zu lesen war. Eine ähnliche gehobene Stimmung lag dem Apollo zu Grunde, welchen Skopas für Rhamnus, einem Orte an der östlichen Küste Attikas, arbeitete. Apollon war nicht als kampfesfroher Sieger oder als Licht- oder Heilgottheit dargestellt, sondern in seiner höchsten geistigen Bedeutung als Vertreter der Musik, welche bei seinen Festen zu schwungvollen Gesängen ertönte. In reichem kitharödischen Gewande, worüber der Mantel herabwallte, trat der Gott auf, die wuchtige Phorminx im linken Arm, in deren Saiten er mit beiden Händen griff. Das bekränzte Haupt drückte die Begeisterung des Sängers in gesteigerter Empfindung aus. Die Bekanntschaft dieses Werkes vermittelt uns eine im Vatican befindliche, bekannte Marmorstatue (Fig. 70). Für den Aphroditentempel zu Megara schuf der Künstler drei Eroten und zwar scheint er in Gemeinschaft mit dem ihm so geistesverwandten Praxiteles die plastische Ausschmückung dieses Tempels besorgt zu haben. Als eines der größten und originellsten Skopasischen Werke wird ferner der sitzende Mars gepriesen, von dem eine Marmornachbildung in der Villa Ludovisi zu Rom eine Vorstellung giebt (Fig 71). Merkwürdig ist auch bei diesem Werke die Auffassung des kriegerischen Gottes. Es ist nicht der durch die Schlacht stürmende Ares des Homer, es ist der von dem Zauber der Liebe gebändigte Gott, der, in träumerischer Stellung, sehnsüchtig hinausblickt, als suche er Aphroditen, deren Reize seinen trotzigen Sinn gefangen

Fig. 70. Apollo Kitharödos.

halten. Darauf auch deutet der zu seinen Füßen spielende Liebesgott hin. Ebenso bedeutungsvoll besonders in Bezug auf Erfindung, war die Giebelgruppe eines Poseidontempels, welche sich zu Plinius Zeit in Rom befand. Die Gruppe stellte eine Scene aus dem Mythus von Achilleus dar, welche das ganze Gewimmel der Meerwesen nach Art eines bacchischen Thiasos (Bacchuszuges) entwickelte. Endlich ist des Meisters Betheiligung an der plastischen Ausstattung des Mausoleums zu Halikarnaß noch hervorzuheben, das bekanntlich im Alterthum den sieben Weltwundern beigezählt wurde. Plinius berichtet, das Skopas um 350 mit drei andern attischen Künstlern berufen worden sei, das Denkmal mit Bildwerken auszustatten. Erst in neuester Zeit hat man zu Budrun, der Stätte des alten Halikarnaß, die Reste jenes Wunderbaues wieder aufgefunden. Der größte Theil der aufgefundenen Sculpturen befindet sich gegenwärtig im Britischen Museum zu London. Sie sind von ungleichem Werthe, zeigen aber theilweise unverkennbar das Stylgepräge des Skopas. Die Gegenstände, die Motive der Composition, die Typen der Köpfe und Körper erinnern an Phidias; dazu aber gesellt sich eine gesteigerte Betonung des dramatischen Interesses, eine größere Lebhaftigkeit des Ausdrucks und der Bewegung, welche sich bei den weiblichen Figuren mit der Tendenz zu reizen und zu rühren vereinigt. Wahrscheinlich waren diese Sculpturen des Künstlers letzte Arbeiten, der nach Vollendung derselben nach Athen zurückgegangen und dort in einem Alter von 72—76 Jahren gestorben sein mag.

Fig. 71. Ares Ludovisi.

Dürften wir die Niobidengruppe unserem Meister mit Gewißheit zuschreiben, so würden wir seine Bedeutung in der Kunstgeschichte aus diesem erhabenen Denkmal allein ableiten können. Auch jetzt wird wenigstens so viel sich behaupten lassen, daß die Niobe dem Charakter seiner Kunst vollkommen entspricht und daß sie stets zur Ergänzung und Verdeutlichung der spärlichen Angaben über seine Werke herangezogen werden darf. Ueberblickt man diese Werke, so wird klar, daß Skopas der von Phidias vollendeten idealen Richtung folgte. Aber es geht ein weicherer, mehr nach Anmuth strebender Zug durch seine Kunst, als mit dem großartigen Charakter der Zeit des Phidias vereinbar war. Damit verbindet sich eine besondere Schärfe der Charakteristik, wie sie durch die ausgebildete Speculation in Athen be-

gründet, im Peloponnes durch Polyklet plastisch entwickelt wurde. Diese Charakterisirung tritt in gehaltnerer oder bis zum Gipfel der dramatischen Bewegung gesteigerten, pathetischen Lebendigkeit auf. Dem Ausdruck bewegter Seelenstimmung kam die Meisterschaft der Marmorarbeit entgegen, der sich der Künstler ausschließlicher hingab, als die übrigen. Die älteren Proportionen hat Skopas im Wesentlichen nicht verlassen, jedoch etwas verlängert, das Nackte in schwierigen Stellungen und dem schwierigsten Vorwurf, dem weiblichen Körper, vollkommen ausgeführt, die Gewandung, welche den verschiedensten Bewegungen des Körpers folgt, mit der kühnsten Sicherheit und völliger Freiheit behandelt und hierin sich von dem Style des Phidias entfernt.

Die Alten gaben Alkamenes den zweiten Preis in der Kunst, und er verdiente ihn gewiß, insofern er von jeder Ausartung und jedem Fehler frei den Weg seines Meisters (Phidias) gewandelt ist. Wenn aber neben der Schönheit die Originalität, der Reichthum der Erfindung, die Mannichfaltigkeit der Motive, endlich die Tiefe der Erregung in der Sculptur und die Tüchtigkeit des Baumeisters in Betracht kommen, so möchte Skopas ihm den Rang streitig machen.

(Nach L. Urlichs.)

12. Die Niobidengruppe.

Wenn sich in der Zeit der ersten Kunstblüthe Griechenlands in der Plastik das epische Element geltend macht, so geht durch die Schöpfungen der zweiten Blüthe ein lyrischer und dramatischer Zug. Phidias lieh seinen Göttern jene Objectivität, die sich in den homerischen Schilderungen kund gibt. Sein eigenes Denken und Empfinden basirte noch auf einem lebendigen Volksglauben, auf außer ihm liegenden, allgemein anerkannten geistigen und sittlichen Autoritäten. Seine Götter waren für ihn und seine Zeit wahre Götter, und wenn wir in Phidias den höchstbegabten Künstler Griechenlands erblicken, so mußten auch die Abbilder seiner Götter den Stempel der Wahrheit tragen, die über allen subjectiven Zweifel erhaben ist. Das Gesetz der Schönheit war erhöht durch das Gesetz ewiger Wahrheit. Als aber mit der philosophischen Kritik der Zweifel die positiven Elemente der Religion zu zersetzen begann, da mußten auch diese lebensvollen Göttergestalten allmälig zu wesenlosen Schatten verblassen. Freilich konnte die Kunst des Inhalts, der Substanz nicht entbehren, die in der Volkstradition niedergelegt war. Aber es war nur die Gewohnheit, das conventionelle Wesen, welches sie daran festzuhalten zwang, während subjectives Denken und Empfinden an die Stelle der allgemeinen Wahrheit trat, der nationale Charakter der menschlich-persönlichen Auffassung weichen mußte.

Das historisch begründete Gesetz, nach welchem die Poesie ihre herrlichste Frucht in der Tragödie erst dann zur Reife bringt, wenn das Culturleben des Volkes seinen Culminationspunkt erreicht hat und bereits dem Entblättern nahe ist, ist in gewissem Sinne auch für die Plastik maßgebend. Aber die Aufgabe der Plastik findet ihre Grenze früher und zwar in dem Stoffe selbst, den sie zur Darstellung ihrer Schöpfungen bedarf. Fester und dauernder schützt er zwar die Kunst vor dem raschen Verblühen und der schnellen Entartung des Geschmackes, welche die Ge-

schichte der Dichtkunst aufweist, indeß läßt seine Schwere und Sprödigkeit nicht zu, allen Gebilden der schöpferischen Phantasie Körper und Ausdruck zu leihen. Das innere Seelenleben des Menschen, vor Allem das Pathos kann bei der Plastik nur in einer eng begrenzten Sphäre zur Erscheinung kommen. Ueber diese Grenze hinaus wird die Darstellung gesucht. Die Mittel reichen nicht mehr aus, um das Gefühl der Befriedigung, welches das vollendete Kunstwerk gewährt, hervorzuzaubern, und nur ein überreizter Geschmack, der nach einer starken Dosis von Effekt verlangt, findet sich mit Kunstwerken in Uebereinstimmung, die selbst Zeugnisse der Geschmacksverirrung sind.

Hart an diese Grenze, welche der Sphäre plastischer Kunstthätigkeit gesteckt ist, tritt die Niobidengruppe. Sie bezeichnet daher den Markstein, an welchem angelangt die griechische Plastik von ihrer Höhe herabsteigt. Ob Skopas, ob Praxiteles das Urheberrecht an diesem herrlichen Denkmale der Kunst zuzusprechen sei, ist eine für den Werth der Sache unerhebliche Frage. Der Streit darüber hat nur in sofern Bedeutung, als er beweist, wie nahe verwandt im Geiste beide Künstler sein mußten, und wie wenig die Alten geneigt waren, Einem vor dem Andern den Vorrang einzuräumen.

Was uns an der Gruppe, die zu Plinius Zeiten den Tempel des Apollo Sosianus schmückte, erhalten ist, sind unzweifelhaft nur Nachbildungen von verschiedener Arbeit, und die verschiedenen Arten des dabei verwendeten Marmors lassen keinen Zweifel darüber übrig, daß wir es nur mit Copien der einzelnen Figuren zu thun haben. Die Gruppe wurde 1583 bei dem Thore S. Giovanni in Rom gefunden und 1772 nach Florenz gebracht, wo sie noch jetzt in der Uffiziengalerie sich aufgestellt findet.

Fast scheint es mehr als Zufall zu sein, daß diese ergreifende Darstellung menschlicher Ohnmacht gegenüber dem Walten unsterblicher Götter in eine Zeit fällt, wo in den höhern Schichten der Gesellschaft die Philosophie den theologischen Inhalt der Religion bei Seite zu schieben bemüht war, während die gemeine Selbstsucht unter der Maske des Patriotismus das niedere Volk auf die politische Bühne trieb und die Fundamente des Staates erschütterte. Fast sieht es aus, als habe der Künstler in der Schilderung des Untergangs der Niobe und ihrer Kinder einen lauten Mahnruf an das dem Verderben zueilende Griechenvolk erlassen wollen, zu derselben Zeit, wo auch Aristophanes die spitzigen Waffen der Satyre gegen das Treiben der Weltverbesserer und Volksbeglücker wandte.

Die Sage von der Niobe, der Tochter des Tantalos, ist bekannt genug, als daß es nöthig wäre, ausführlicher darauf einzugehen. Zur Strafe für ihre Ueberhebung über Leto und deren Kinder, Artemis und Apollo, verlor sie an einem Tage ihre ganze Nachkommenschaft, sieben Söhne und sieben Töchter durch die Pfeile der beleidigten Leotiden; sie selbst aber, vor Schreck erstarrt, wurde in Stein verwandelt und an die einsamen Höhen des Sipylos versetzt.

In der Schilderung des Kunstwerks selbst folgen wir der trefflichen Darstellung Overbeck's in seiner Geschichte der griechischen Plastik. Die Gruppe, heißt es dort, vergegenwärtigt uns den Augenblick der entsetzlichen Entscheidung. Die strafenden Götter sind unsichtbar und ohne alle Frage nie dargestellt gewesen; von beiden Seiten her aus der Höhe, wohin Niobe und mehrere Kinder das Antlitz, der Pädagog die Hand erhebt, senden sie ihre sich kreuzenden unfehlbaren Geschosse; vor dem Klange des silbernen Bogens entfliehen die Kinder wie eine gescheuchte Heerde, alle streben und lenken unsere Blicke der Mitte zu, wo die erhabene Mutter der jüngsten Tochter entgegengeeilt ist, und jetzt, das zusammensinkende Kind an sich

drückend und leise über dasselbe vorgebeugt, allein in der allgemeinen Bewegung unerschüttert dasteht wie ein Fels im Andrang der gegen ihn brandenden Wogen. Mitten in der Flucht aber sind die Geschwister von den Pfeilen der Götter erreicht; schon liegt ein Sohn langhingestreckt am Boden, ein zweiter und dritter sinken tödtlich getroffen auf die Knie, auch die jüngste Tochter im Arme der Mutter hat das unerbittliche Göttergeschoß erreicht, eine andere Schwester ist sterbend vor einem Bruder hingesunken; der ältesten Tochter, zunächst der Mutter, ist ein Pfeil in den Nacken gedrungen und schon sehen wir, wie die Glieder sich lösen und wie sie hinzusinken beginnt. Vergebens fliehen die noch unverletzten Kinder über die rauhen Felsen des Gebirgs dahin, vergebens sucht der treue Pädagog den jüngsten Sohn zu bergen; hier ist kein Entkommen und keine Rettung mehr möglich, und die nächsten Minuten müssen uns Niobe allein, im Schmerz erstarrt dastehend, zeigen inmitten der Leichen ihres ganzen blühenden Geschlechtes.

Fig. 72. Niobe.

Die Scene ist furchtbar, und wer ihre Schilderung allein hört, ohne die Gruppe zu kennen, der mag glauben, die Darstellung müsse abschreckend sein. Und doch, wie ganz anders ist sie, wie hält sie unsere Blicke gefesselt, wie erregt sie uns ganz andere Gefühle als die des Entsetzens und des Abscheus. Furcht und Mitleid ruft sie in unserem Herzen wach, wie jede echte Tragödie, doch nicht nur Furcht und Mitleid, auch die innigste Rührung, ja eine Erhebung des Gemüthes weiß der unsterbliche Meister durch sein Werk in uns zu bewirken. Suchen wir uns der Mittel bewußt zu werden, durch welche er dies vermochte. Zunächst ist es der Adel reinster Schönheit, der uns die Blicke von diesen wunderbaren Gestalten nicht abwenden läßt. In keiner derselben tritt uns das physische Leiden mit seinen qualvollen Verzerrungen entgegen wie etwa im Laokoon; grade daß die Niobiden dem plötzlichen Tod aus Götterhand, daß sie dem sanften Geschosse der Götter, wie Homer es nennt, erliegen, „grade daß der Uebergang vom blühendsten Dasein zum Tod in seiner Spitze gefaßt ist, machte es möglich, Hoheit und Kraft, Schönheit und Anmuth durchgängig in solchem Maaße walten zu lassen, daß der Schrecken und die Rührung durch natürliche Schönheit der Erscheinungen gemildert wird.“ Aber diese Schönheit der Gestalten ist nicht Alles, mehr noch als sie erhebt uns die Haltung der einzelnen Personen in dieser erschütternden Handlung. Es ist ein Heldengeschlecht, daß hier groß und still der göttlichen Uebermacht erliegt, gegen die es sich frevelnd erhoben hatte. Kein Weheruf, kein Angstgeschrei entflieht ihren Lippen.

„Still wie eine geknickte Blume sinkt die sterbende Schwester zu den Füßen des Bruders nieder, der auch im eilenden Laufe noch die Schwester sanft aufzufangen und, als wäre noch nicht alle Hülfe zu spät, mit übergezogenem Gewande zu schützen sucht; auch der Pfleger der Kinder sucht noch den zarten jüngsten Sohn zu bergen, nur ein Seufzer entringt sich der Brust der im Nacken getroffenen Tochter, während in dem älteren der knienden Söhne noch ein Funken vom feurigen Stolze seiner Mutter lebt, der ihn das Haupt wie trotzend dem Verderben entgegen wenden läßt. Was immer auch das Maß der Haltung, der Stärke und der stillen Größe in diesem untergehenden Königshause sein mag, es bildet nur die Grundlage für die Erhabenheit der Mutter, welche den räumlichen und den geistigen Mittelpunkt des Ganzen darstellt, und zu der Blick und Theilnahme immer wieder zurückkehrt, so oft sie bei den umgebenden Personen geweilt haben mögen.

Fig. 78. Sohn und Tochter der Niobe.

Man hat die Niobe häufig die mater dolorosa (schmerzensreiche Mutter) des Alterthums genannt. Dieser Ausdruck ist aber nur halb zutreffend. In ihrer Brust ringt der Stolz und die Hoheit des königlichen Weibes mit dem entsetzlichen Schmerzgefühl der Mutter, die ihre Kinder sterben sieht. Die Herrscherwürde beugt sich selbst nicht unter der Qual namenlosen Unglücks. Diese königliche Würde offenbart sich deutlich in der Besonnenheit, welche Niobe vor allen übrigen Personen auszeichnet, und spiegelt sich in der Haltung des linken Armes, der das weite Obergewand vorüber zieht. Das ist eine naive weibliche Geberde, die Erstaunen verbunden mit Kraftgefühl und hohem Selbstbewußtsein ausdrückt. Das durch diese Bewegung in die Höhe gezogene und schön ausgebreitet herabfallende Gewand vermehrt die Würde und Schönheit der hohen Frauengestalt. Die Art das Obergewand zu fassen und zierliche oder stolze Faltenmassen zu bilden, ist ein großes Mittel in der Kunst, um Anstand, Anmuth und Vornehmheit der Person zur Erscheinung zu bringen; man denke diesen Theil weg, und die eingeschränktere Figur verliert viel von ihrem großartigen und gefälligen, einnehmenden Charakter. Man denke sich nun auch die zweite Hand um das Kind geschlungen, das die Mutter mit der rechten fest an sich drückt und zwischen den Knien in der Schwebe hält: der Aus-

druck des Mütterlichen, der Muttersorge, das Streben, das Kind so weit irgend möglich zu decken, wird zunehmen, ja die ganze Gestalt durchdringen, daß aber Niobe zugleich ihr Gewand emporzieht, um demnächst das Antlitz mit seinem erstarrenden Schmerze zu verhüllen und den Blicken der triumphirenden Götter zu entziehn, zeigt uns, wie sie nicht nur Mutter, sondern auch die großgesinnte Frau sei, die sich der Göttin an die Seite zu stellen wagte. Diese beiden Elemente, dasjenige des großartigen Charakters, der Niobe's bleibendes Eigenthum ist, und das des unendlichen Schmerzes ihrer gegenwärtigen Lage durchdringen sich in der Haltung des Körpers und in dem Ausdrucke des Antlitzes auf wahrhaft staunenswerthe Weise. Die Angst und der Schmerz der Mutter läßt sie mit leise gebogenen Knien und vorgebeugtem Oberkörper das geliebte jüngste Kind an sich drücken, die Kraft ihrer großen Seele läßt sie würdevoll und fest dastehn inmitten der allgemeinen Verwirrung, und das Haupt emporwenden dahin, woher das furchtbare Schicksal auf sie herniederstürzt. Das Antlitz aber, das schon durch die Fülle blühender matronaler Schönheit allein zu den ersten Schöpfungen des griechischen Meißels gehört, zeigt uns, wie ein großer Meister mit sicherer Hand die einzig mögliche Lösung eines bedeutenden Problems zu finden weiß. Niobe trotzt nicht mehr der siegreichen Uebermacht der Gottheit; denn ein solcher Trotz gegenüber dem namenlosen Unglück und bei den Leiden der Ihren wäre kindisch oder brutal, und Niobe wäre nie Mutter gewesen, wenn sie hier nur die eigene Erhabenheit empfände; aber sie ergibt sich auch nicht, sie bittet nicht um Gnade, denn für die Gnade ist kein Raum mehr, sie findet keine Stätte im Gemüthe der die eigene verletzte Majestät rächenden Götter, und Niobe wäre nie Königin gewesen, hätte sich nie gegen die Göttin überhoben, wenn sie jetzt um Schonung flehen wollte. Was bleibt nun übrig? Fest und erhaben schaut sie empor zu den Göttern, auszudrücken, daß sie diese als Rächer erkenne, und ihnen zu zeigen, daß sie auch so noch Fassung bewahre, zugleich aber ringt sich ein Seufzer, ein Stöhnen der Angst aus der gepreßten Brust und das Zusammenziehen der Brauen, das Zucken der Augenlider, namentlich der unteren, ein der Natur in größter Feinheit abgelauschter Zug, verkündet uns einen im nächsten Augenblick hervorbrechenden Strom heißer, unwillkürlicher Thränen. In jenem Blick verkündet sich die Heldin, in diesen Thränen unterwirft sich die Creatur überirdischer Obmacht. Nun wird sie ihr Haupt verhüllen, und wenn die nächsten Augenblicke die Kinder alle um die Mutter dahin gestreckt haben, wird Niobe dastehn göttlich groß und menschlich edel, erstarrt, zu Stein geworden vor dem Uebermaß des Schmerzes. (Vergl. Fig. 74 Titelbild).

Wahrlich, der Künstler, der diese Gruppe schuf, erhebt sich an ihr zum tragischen Dichter! Seine Kunst bewegt sich noch auf der idealen Höhe des Phidias und, indem er eine Stufe herabtrat aus den Götterkreisen in das menschliche Leben, erweiterte er den Kreis der plastischen Kunst bis zu jener Grenzlinie, die ihr durch ihr eigenes Wesen gesteckt ist. Die Größe des Meisters der Niobidengruppe beruht nicht sowohl auf der treuen Wiedergabe der Muskelzuckungen, die das physische Leiden hervorbringt, als auf der Schilderung des Seelenschmerzes, des innern Kampfes, der ein großes Gemüth bewegt. Dieser Umstand stellt ihn hoch über die Künstler der Spätzeit, die in der Gruppe des Laokoon und der gefesselten Dirke (farnesischer Stier) die eröffnete Bahn verfolgten. Auch diese Schöpfungen sind voll Leben und Bewegung, aber es fehlt ihnen der seelenvolle Ausdruck, der geistige Adel. Darum drückt auch das bekannte griechische Epigramm, welches dem Praxiteles die Ehre der Erfindung der Niobidengruppe zuspricht, so

vortrefflich Alles aus, was man zum Preise des Meisterwerkes anführen kann, wenn es sagt:

Götter verwandelten einst in Stein mich lebend, — dem Steine
Hat Praxiteles nun Leben und Seele verlieh'n.

(Zum Theil nach J. Overbeck.)

13. Lysippus und die Zeit des Verfalls der griechischen Kunst.

Die letzte bedeutende Erscheinung in der Geschichte der griechischen Plastik bildet der aus Sikyon im Peloponnes gebürtige Erzgießer Lysippus. Seine Geburt fällt in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts v. Chr. und seine Hauptthätigkeit in die Zeit Alexanders des Großen. Am Hofe desselben lebend, begleitete er den König muthmaßlich auf dessen asiatischem Eroberungszuge. Wo und wie er endete, ist uns nicht bekannt. Jedenfalls erreichte er ein ziemlich hohes Alter und ist schwerlich, wie ein römischer Schriftsteller behauptet, in Dürftigkeit gestorben. Sein durch die Gönnerschaft des großen Königs unterstützter Künstlerruf trug ihm reichliche Früchte, und da er überaus schnell producirte und produciren konnte, weil er als Erzgießer nur Modelle zu fertigen hatte, so ist wohl anzunehmen, daß er in sehr glänzenden Verhältnissen lebte und starb. Die Zahl seiner Werke wird auf nicht weniger als 1500 geschätzt, der Erzählung des Plinius zufolge, wonach Lysippus von dem Honorar für jedes seiner Werke ein Goldstück in eine Kasse zu legen pflegte, so daß sein Erbe deren 1500 beim Erbrechen derselben vorfand.

Lysippus ging vom Handwerk zur Kunst über. In wessen Schule er sich bildete, darüber fehlen alle Nachweise. Eine griechische Anekdote berichtet, er habe den Maler Eupompos gefragt, welchen Meister er nachahmen solle; dieser aber habe ihn auf das versammelte Volk hingewiesen, mit der Bemerkung: die Natur, nicht ein einzelner Künstler müsse nachgeahmt werden. Diese Anekdote ist in doppelter Hinsicht für Lysippus charakteristisch, einmal, weil sie denselben als Autodidakten hinstellt, und zweitens, weil es ihm in der Nachahmung der Natur Niemand zuvorgethan hat. Indeß war diese Nachahmung keine sklavische, ebensowenig wie er den Kanon des Polyklet, den er seinen Lehrer nennt, als bindend beibehielt. Obwohl im Allgemeinen der naturalistischen Schule von Argos und Sikyon folgend, überholte er dieselbe darin, daß er der Form des Kunstwerks für sich eine selbständige Bedeutung gab. Während seine Vorgänger sich damit begnügt hatten, in ihren Formen wahr zu sein und in ihren Figuren den künstlerischen Gedanken mit Sicherheit auszuprägen, forderte er von der Form selbst eine gewisse Eleganz, eine äußere Gefälligkeit, so wie man von dem Redner nicht blos Klarheit und Deutlichkeit, nicht blos einen den Gedanken vollständig wiedergebenden Wortausdruck verlangt, sondern auch einen angenehmen Klang und Fall der Worte, der ganz abgesehen von Inhalt als Wohllaut von dem Hörer empfunden wird. Die elegante, oder wie wir uns zu sagen gewöhnt haben, die geschmackvolle Art des Gedankenvortrags war des Lysippus eigenstes Verdienst, während er an Gedankentiefe und Ideenreichthum den attischen Meistern von Phidias bis Praxiteles weit nachsteht. Mit diesem charakteristischen Zuge in seiner Kunstweise hängt seine schon erwähnte Abweichung von den von Polyklet aufgestellten Gesetzen der Körperschönheit zusammen. Polyklet

hatte in seinem Kanon ein Durchschnittsmaß für die Körperverhältnisse aus den Erscheinungen in der Natur festgestellt, Lysippus aber bildete die Figuren im Allgemeinen weit schlanker und die Köpfe viel kleiner, als sie durchweg in der Natur vorkommen, und er that dies um der Eleganz, um des Effectes willen. Bei seinen Schöpfungen wird schon die Rücksicht auf das Publikum maßgebend, die Absicht dem Beschauer zu gefallen, auf sein Urtheil durch die Formgebung von vorn herein einzuwirken, noch ehe es in den Gedankeninhalt des Werkes selbst eingedrungen ist. Mit diesem Streben mußte die Kunst auf Abwege gerathen. Die Form gewann das Uebergewicht über den geistigen Inhalt, die Berechnung des gefälligen Eindrucks die Oberhand über die natürliche Begeisterung und die von innen heraus schaffende Kraft des Künstlers. So ging unter der Hand der minderbegabten Nachfolger des Lysippus das Zierliche ins Gezierte über, das Effectvolle ins Theatralische, das Gefällige ins Gefallsüchtige.

Da das Begreifen eines Kunstwerks, das Erfassen der künstlerischen Idee einen gewissen Bildungsgrad voraussetzt und von dem Beschauer eine Anstrengung des Verstandes heischt, — die gefällige Form aber, wie der zur Melodie gestaltete Wechsel der Töne einen unmittelbaren, ungesuchten Reiz auf unsere Sinne ausübt, so ist der ungeheure Erfolg begreiflich, den die Kunstweise des Lysippus hatte. Begreiflicher wird dies noch, wenn wir in Rechnung ziehen, daß dieser Künstler zuerst das Porträt in ausgedehnter Weise in den Kreis der plastischen Darstellung zog und damit das Gebiet derselben über die früheren Grenzen erweiterte.

Wie in der Architektur die Privatgebäude an Kunstaufwand und Pracht bald die Tempel übertrafen, so ging es auch in der Plastik. Sie diente jetzt zur Verherrlichung der Fürsten und berühmten Zeitgenossen und benutzte die Formen, die früher ausschließlich den Göttern geweiht waren, zum Schmucke der Erdgeborenen. Doch darf man ja nicht von den Porträtstatuen dieser Zeit zu gering denken. Was sich uns von griechischen Porträtbüsten und Statuen erhalten hat, wie die sitzenden Gestalten der Schauspieldichter Menander und Posidippos im Vatikan, der großartig gedachte Sophokles im Lateran und zahlreiche andere Figuren, beweist eine überaus glückliche Verwendung idealer Züge und ist von den prosaischen Bildnißstatuen späterer Zeiten unendlich weit entfernt. Es scheint als ob die Götter und die Menschen Einzelheiten ihres Wesens gegeneinander ausgetauscht hätten: jene treten aus ihrer seligen Ruhe heraus und zeigen sich erfüllt vom Liebreize der Sehnsucht und des Verlangens, diese überragen durch ihre Größe das gewöhnliche menschliche Maß und lassen wenig von menschlicher Bedürftigkeit schauen.

Seine Tüchtigkeit als Porträtbildner bewährte Lysippus vorzugsweise in seinen zahlreichen Darstellungen Alexanders; bald einzeln, bald von seinen Feldherren umgeben, in einer außerordentlich reichen Gruppe, bald als Jüngling, bald mit der Lanze bewaffnet und behelmt (Fig. 75), zur Schlacht sich rüstend, oder mitten im Kampfgewühle wurde er von Lysipp gebildet und stets so treffend und mit geschickter Hervorhebung aller Vorzüge und Verheimlichung aller Mängel, daß sich der große König von keinem anderen Künstler verewigen lassen wollte. Von allen erhaltenen Alexanderbüsten entspricht die im Louvre befindliche am meisten dem Charakter des Lysippus; Alexander ist auf ihr, wie auch sonst an anderen Darstellungen durch das auf der Stirne aufgebogene Haupthaar, das sich oft strahlenförmig ausgebreitet kenntlich.

Noch charakteristischer und bis zur Idealität gesteigert erscheint der Alexanderkopf im Capitol (Fig. 76), der von Einigen für einen Kopf des Helios gehalten

wird. Die Aehnlichkeit der Züge und die eigenthümliche Haltung des nach der linken Schulter geneigten Kopfes, welche der Beschreibung des Königs vortrefflich entspricht, machen es sehr wahrscheinlich, daß der Kopf eins der Lysippischen Alexanderportraits ist.

Außer dem Porträt führte Lysippus noch die Allegorie in die Sphäre der plastischen Kunst ein, indem er eine plastische Darstellung der „Gelegenheit" schuf, welche jedoch mehr als ein geistreiches Spiel der Laune ohne höhere Kunstbedeutung erscheint. Manche Anspielung war ohne Commentar nicht gut zu errathen, so z. B. wenn mit dem kurzen Haar am Hinterkopfe angedeutet werden sollte, daß man die Gelegenheit beim Schopfe fassen müsse, ehe sie vorüberfliegt.

Fig. 75. Porträtstatue Alexanders.

Neue Typen für Götterbilder hat Lysippus nicht geschaffen, obwohl mehrere Kolossalstatuen von ihm herrühren, so der 60 Fuß hohe Zeuskoloß zu Tarent, ein Poseidon zu Korinth und ein Helios auf dem Viergespann auf der Insel Rhodos. Origineller erscheint er in der Darstellung des Herakles, des Inbegriffs männlicher Kraftfülle, deren Wiedergabe im Erz bei der naturalistischen Richtung des Lysippus demselben besonders zusagen mußte. Mit Vorliebe scheint er diesen Halbgott zum Gegenstande seiner Kunst gemacht zu haben; so bildete er denselben nicht nur als Koloß zu Tarent (von dem erzählt wird, daß das Schienbein die Länge eines Menschen gehabt habe), sondern stellte auch die zwölf Arbeiten desselben in Einzelgruppen dar, welche, ursprünglich für Alyzia in Akarnanien bestimmt, später nach Rom kamen. Mehrere noch vorhandene Erzbilder scheinen diesem Cyklus anzugehören, so der Herakles im Kampfe mit der Hydra im capitolinischen Museum (Fig. 77). Ein berühmtes Nachbild des ausruhenden Herakles mit den Aepfeln der Hesperiden (von Glykon) ist die unter dem Namen des farnesischen Herkules erhaltene Statue. Auf einem Baumstamm gelehnt, über welchen der eine Arm mit der Keule nachlässig herabhängt, ruht der Halbgott ermüdet von harter Arbeit aus. Der Kopf tritt gegen die Körperfülle ganz zurück und läßt die übermäßig kräftigen Muskeln, die materielle Wucht des Körpers noch deutlicher schauen.

Fig. 76. Alexanderbüste.

drückend und leise über dasselbe vorgebeugt, allein in der allgemeinen Bewegung unerschüttert dasteht wie ein Fels im Andrang der gegen ihn brandenden Wogen. Mitten in der Flucht aber sind die Geschwister von den Pfeilen der Götter erreicht; schon liegt ein Sohn langhingestreckt am Boden, ein zweiter und dritter sinken tödtlich getroffen auf die Knie, auch die jüngste Tochter im Arme der Mutter hat das unerbittliche Göttergeschoß erreicht, eine andere Schwester ist sterbend vor einem Bruder hingesunken; der ältesten Tochter, zunächst der Mutter, ist ein Pfeil in den Nacken gedrungen und schon sehen wir, wie die Glieder sich lösen und wie sie hinzusinken beginnt. Vergebens fliehen die noch unverletzten Kinder über die rauhen Felsen des Gebirgs dahin, vergebens sucht der treue Pädagog den jüngsten Sohn zu bergen; hier ist kein Entkommen und keine Rettung mehr möglich, und die nächsten Minuten müssen uns Niobe allein, im Schmerz erstarrt dastehend, zeigen inmitten der Leichen ihres ganzen blühenden Geschlechtes.

Fig. 72. Niobe.

Die Scene ist furchtbar, und wer ihre Schilderung allein hört, ohne die Gruppe zu kennen, der mag glauben, die Darstellung müsse abschreckend sein. Und doch, wie ganz anders ist sie, wie hält sie unsere Blicke gefesselt, wie erregt sie uns ganz andere Gefühle als die des Entsetzens und des Abscheus. Furcht und Mitleid ruft sie in unserem Herzen wach, wie jede echte Tragödie, doch nicht nur Furcht und Mitleid, auch die innigste Rührung, ja eine Erhebung des Gemüthes weiß der unsterbliche Meister durch sein Werk in uns zu bewirken. Suchen wir uns der Mittel bewußt zu werden, durch welche er dies vermochte. Zunächst ist es der Adel reinster Schönheit, der uns die Blicke von diesen wunderbaren Gestalten nicht abwenden läßt. In keiner derselben tritt uns das physische Leiden mit seinen qualvollen Verzerrungen entgegen wie etwa im Laokoon; grade daß die Niobiden dem plötzlichen Tod aus Götterhand, daß sie dem sanften Geschosse der Götter, wie Homer es nennt, erliegen, „grade daß der Uebergang vom blühendsten Dasein zum Tod in seiner Spitze gefaßt ist, machte es möglich, Hoheit und Kraft, Schönheit und Anmuth durchgängig in solchem Maaße walten zu lassen, daß der Schrecken und die Rührung durch natürliche Schönheit der Erscheinungen gemildert wird.“ Aber diese Schönheit der Gestalten ist nicht Alles, mehr noch als sie erhebt uns die Haltung der einzelnen Personen in dieser erschütternden Handlung. Es ist ein Heldengeschlecht, daß hier groß und still der göttlichen Uebermacht erliegt, gegen die es sich frevelnd erhoben hatte. Kein Weheruf, kein Angstgeschrei entflieht ihren Lippen.

„Still wie eine geknickte Blume sinkt die sterbende Schwester zu den Füßen des Bruders nieder, der auch im eilenden Laufe noch die Schwester sanft aufzufangen und, als wäre noch nicht alle Hülfe zu spät, mit übergezogenem Gewande zu schützen sucht; auch der Pfleger der Kinder sucht noch den zarten jüngsten Sohn zu bergen, nur ein Seufzer entringt sich der Brust der im Nacken getroffenen Tochter, während in dem älteren der knienden Söhne noch ein Funken vom feurigen Stolze seiner Mutter lebt, der ihn das Haupt wie trotzend dem Verderben entgegen wenden läßt. Was immer auch das Maß der Haltung, der Stärke und der stillen Größe in diesem untergehenden Königshause sein mag, es bildet nur die Grundlage für die Erhabenheit der Mutter, welche den räumlichen und den geistigen Mittelpunkt des Ganzen darstellt, und zu der Blick und Theilnahme immer wieder zurückkehrt, so oft sie bei den umgebenden Personen geweilt haben mögen.

Fig. 73. Sohn und Tochter der Niobe.

Man hat die Niobe häufig die mater dolorosa (schmerzensreiche Mutter) des Alterthums genannt. Dieser Ausdruck ist aber nur halb zutreffend. In ihrer Brust ringt der Stolz und die Hoheit des königlichen Weibes mit dem entsetzlichen Schmerzgefühl der Mutter, die ihre Kinder sterben sieht. Die Herrscherwürde beugt sich selbst nicht unter der Qual namenlosen Unglücks. Diese königliche Würde offenbart sich deutlich in der Besonnenheit, welche Niobe vor allen übrigen Personen auszeichnet, und spiegelt sich in der Haltung des linken Armes, der das weite Obergewand vorüber zieht. Das ist eine naive weibliche Geberde, die Erstaunen verbunden mit Kraftgefühl und hohem Selbstbewußtsein ausdrückt. Das durch diese Bewegung in die Höhe gezogene und schön ausgebreitet herabfallende Gewand vermehrt die Würde und Schönheit der hohen Frauengestalt. Die Art das Obergewand zu fassen und zierliche oder stolze Faltenmassen zu bilden, ist ein großes Mittel in der Kunst, um Anstand, Anmuth und Vornehmheit der Person zur Erscheinung zu bringen; man denke diesen Theil weg, und die eingeschränktere Figur verliert viel von ihrem großartigen und gefälligen, einnehmenden Charakter. Man denke sich nun auch die zweite Hand um das Kind geschlungen, das die Mutter mit der rechten fest an sich drückt und zwischen den Knien in der Schwebe hält: der Aus-

druck des Mütterlichen, der Muttersorge, das Streben, das Kind so weit irgend möglich zu decken, wird zunehmen, ja die ganze Gestalt durchdringen, daß aber Niobe zugleich ihr Gewand emporzieht, um demnächst das Antlitz mit seinem erstarrenden Schmerze zu verhüllen und den Blicken der triumphirenden Götter zu entziehn, zeigt uns, wie sie nicht nur Mutter, sondern auch die großgesinnte Frau sei, die sich der Göttin an die Seite zu stellen wagte. Diese beiden Elemente, dasjenige des großartigen Charakters, der Niobe's bleibendes Eigenthum ist, und das des unendlichen Schmerzes ihrer gegenwärtigen Lage durchdringen sich in der Haltung des Körpers und in dem Ausdrucke des Antlitzes auf wahrhaft staunenswerthe Weise. Die Angst und der Schmerz der Mutter läßt sie mit leise gebogenen Knien und vorgebeugtem Oberkörper das geliebte jüngste Kind an sich drücken, die Kraft ihrer großen Seele läßt sie würdevoll und fest dastehn inmitten der allgemeinen Verwirrung, und das Haupt emporwenden dahin, woher das furchtbare Schicksal auf sie herniederstürzt. Das Antlitz aber, das schon durch die Fülle blühender matronaler Schönheit allein zu den ersten Schöpfungen des griechischen Meißels gehört, zeigt uns, wie ein großer Meister mit sicherer Hand die einzig mögliche Lösung eines bedeutenden Problems zu finden weiß. Niobe trotzt nicht mehr der siegreichen Uebermacht der Gottheit; denn ein solcher Trotz gegenüber dem namenlosen Unglück und bei den Leiden der Ihren wäre kindisch oder brutal, und Niobe wäre nie Mutter gewesen, wenn sie hier nur die eigene Erhabenheit empfände; aber sie ergibt sich auch nicht, sie bittet nicht um Gnade, denn für die Gnade ist kein Raum mehr, sie findet keine Stätte im Gemüthe der die eigene verletzte Majestät rächenden Götter, und Niobe wäre nie Königin gewesen, hätte sich nie gegen die Göttin überhoben, wenn sie jetzt um Schonung flehen wollte. Was bleibt nun übrig? Fest und erhaben schaut sie empor zu den Göttern, auszudrücken, daß sie diese als Rächer erkenne, und ihnen zu zeigen, daß sie auch so noch Fassung bewahre, zugleich aber ringt sich ein Seufzer, ein Stöhnen der Angst aus der gepreßten Brust und das Zusammenziehen der Brauen, das Zucken der Augenlider, namentlich der unteren, ein der Natur in größter Feinheit abgelauschter Zug, verkündet uns einen im nächsten Augenblick hervorbrechenden Strom heißer, unwillkürlicher Thränen. In jenem Blick verkündet sich die Heldin, in diesen Thränen unterwirft sich die Creatur überirdischer Obmacht. Nun wird sie ihr Haupt verhüllen, und wenn die nächsten Augenblicke die Kinder alle um die Mutter dahin gestreckt haben, wird Niobe dastehn göttlich groß und menschlich edel, erstarrt, zu Stein geworden vor dem Uebermaß des Schmerzes. (Vergl. Fig. 74 Titelbild).

Wahrlich, der Künstler, der diese Gruppe schuf, erhebt sich an ihr zum tragischen Dichter! Seine Kunst bewegt sich noch auf der idealen Höhe des Phidias und, indem er eine Stufe herabtrat aus den Götterkreisen in das menschliche Leben, erweiterte er den Kreis der plastischen Kunst bis zu jener Grenzlinie, die ihr durch ihr eigenes Wesen gesteckt ist. Die Größe des Meisters der Niobidengruppe beruht nicht sowohl auf der treuen Wiedergabe der Muskelzuckungen, die das physische Leiden hervorbringt, als auf der Schilderung des Seelenschmerzes, des innern Kampfes, der ein großes Gemüth bewegt. Dieser Umstand stellt ihn hoch über die Künstler der Spätzeit, die in der Gruppe des Laokoon und der gefesselten Dirke (farnesischer Stier) die eröffnete Bahn verfolgten. Auch diese Schöpfungen sind voll Leben und Bewegung, aber es fehlt ihnen der seelenvolle Ausdruck, der geistige Adel. Darum drückt auch das bekannte griechische Epigramm, welches dem Praxiteles die Ehre der Erfindung der Niobidengruppe zuspricht, so

vortrefflich Alles aus, was man zum Preise des Meisterwerkes anführen kann, wenn es sagt:

> Götter verwandelten einst in Stein mich lebend, — dem Steine
> Hat Praxiteles nun Leben und Seele verlieh'n.

(Zum Theil nach J. Overbeck.)

13. Lysippus und die Zeit des Verfalls der griechischen Kunst.

Die letzte bedeutende Erscheinung in der Geschichte der griechischen Plastik bildet der aus Sikyon im Peloponnes gebürtige Erzgießer Lysippus. Seine Geburt fällt in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts v. Chr. und seine Hauptthätigkeit in die Zeit Alexanders des Großen. Am Hofe desselben lebend, begleitete er den König muthmaßlich auf dessen asiatischem Eroberungszuge. Wo und wie er endete, ist uns nicht bekannt. Jedenfalls erreichte er ein ziemlich hohes Alter und ist schwerlich, wie ein römischer Schriftsteller behauptet, in Dürftigkeit gestorben. Sein durch die Gönnerschaft des großen Königs unterstützter Künstlerruf trug ihm reichliche Früchte, und da er überaus schnell producirte und produciren konnte, weil er als Erzgießer nur Modelle zu fertigen hatte, so ist wohl anzunehmen, daß er in sehr glänzenden Verhältnissen lebte und starb. Die Zahl seiner Werke wird auf nicht weniger als 1500 geschätzt, der Erzählung des Plinius zufolge, wonach Lysippus von dem Honorar für jedes seiner Werke ein Goldstück in eine Kasse zu legen pflegte, so daß sein Erbe deren 1500 beim Erbrechen derselben vorfand.

Lysippus ging vom Handwerk zur Kunst über. In wessen Schule er sich bildete, darüber fehlen alle Nachweise. Eine griechische Anekdote berichtet, er habe den Maler Eupompos gefragt, welchen Meister er nachahmen solle; dieser aber habe ihn auf das versammelte Volk hingewiesen, mit der Bemerkung: die Natur, nicht ein einzelner Künstler müsse nachgeahmt werden. Diese Anekdote ist in doppelter Hinsicht für Lysippus charakteristisch, einmal, weil sie denselben als Autodidakten hinstellt, und zweitens, weil es ihm in der Nachahmung der Natur Niemand zuvorgethan hat. Indeß war diese Nachahmung keine sklavische, ebensowenig wie er den Kanon des Polyklet, den er seinen Lehrer nennt, als bindend beibehielt. Obwohl im Allgemeinen der naturalistischen Schule von Argos und Sikyon folgend, überholte er dieselbe darin, daß er der Form des Kunstwerks für sich eine selbständige Bedeutung gab. Während seine Vorgänger sich damit begnügt hatten, in ihren Formen wahr zu sein und in ihren Figuren den künstlerischen Gedanken mit Sicherheit auszuprägen, forderte er von der Form selbst eine gewisse Eleganz, eine äußere Gefälligkeit, so wie man von dem Redner nicht blos Klarheit und Deutlichkeit, nicht blos einen den Gedanken vollständig wiedergebenden Wortausdruck verlangt, sondern auch einen angenehmen Klang und Fall der Worte, der ganz abgesehen von Inhalt als Wohllaut von dem Hörer empfunden wird. Die elegante, oder wie wir uns zu sagen gewöhnt haben, die geschmackvolle Art des Gedankenvortrags war des Lysippus eigenstes Verdienst, während er an Gedankentiefe und Ideenreichthum den attischen Meistern von Phidias bis Praxiteles weit nachsteht. Mit diesem charakteristischen Zuge in seiner Kunstweise hängt seine schon erwähnte Abweichung von den von Polyklet aufgestellten Gesetzen der Körperschönheit zusammen. Polyklet

hatte in seinem Kanon ein Durchschnittsmaß für die Körperverhältnisse aus den Erscheinungen in der Natur festgestellt, Lysippus aber bildete die Figuren im Allgemeinen weit schlanker und die Köpfe viel kleiner, als sie durchweg in der Natur vorkommen, und er that dies um der Eleganz, um des Effectes willen. Bei seinen Schöpfungen wird schon die Rücksicht auf das Publikum maßgebend, die Absicht dem Beschauer zu gefallen, auf sein Urtheil durch die Formgebung von vorn herein einzuwirken, noch ehe es in den Gedankeninhalt des Werkes selbst eingedrungen ist. Mit diesem Streben mußte die Kunst auf Abwege gerathen. Die Form gewann das Uebergewicht über den geistigen Inhalt, die Berechnung des gefälligen Eindrucks die Oberhand über die natürliche Begeisterung und die von innen heraus schaffende Kraft des Künstlers. So ging unter der Hand der minderbegabten Nachfolger des Lysippus das Zierliche ins Gezierte über, das Effectvolle ins Theatralische, das Gefällige ins Gefallsüchtige.

Da das Begreifen eines Kunstwerks, das Erfassen der künstlerischen Idee einen gewissen Bildungsgrad voraussetzt und von dem Beschauer eine Anstrengung des Verstandes heischt, — die gefällige Form aber, wie der zur Melodie gestaltete Wechsel der Töne einen unmittelbaren, ungesuchten Reiz auf unsere Sinne ausübt, so ist der ungeheure Erfolg begreiflich, den die Kunstweise des Lysippus hatte. Begreiflicher wird dies noch, wenn wir in Rechnung ziehen, daß dieser Künstler zuerst das Porträt in ausgedehnter Weise in den Kreis der plastischen Darstellung zog und damit das Gebiet derselben über die früheren Grenzen erweiterte.

Wie in der Architektur die Privatgebäude an Kunstaufwand und Pracht bald die Tempel übertrafen, so ging es auch in der Plastik. Sie diente jetzt zur Verherrlichung der Fürsten und berühmten Zeitgenossen und benutzte die Formen, die früher ausschließlich den Göttern geweiht waren, zum Schmucke der Erdgeborenen. Doch darf man ja nicht von den Porträtstatuen dieser Zeit zu gering denken. Was sich uns von griechischen Porträtbüsten und Statuen erhalten hat, wie die sitzenden Gestalten der Schauspieldichter Menander und Posidippos im Vatikan, der großartig gedachte Sophokles im Lateran und zahlreiche andere Figuren, beweist eine überaus glückliche Verwendung idealer Züge und ist von den prosaischen Bildnißstatuen späterer Zeiten unendlich weit entfernt. Es scheint als ob die Götter und die Menschen Einzelheiten ihres Wesens gegeneinander ausgetauscht hätten: jene treten aus ihrer seligen Ruhe heraus und zeigen sich erfüllt vom Liebreize der Sehnsucht und des Verlangens, diese überragen durch ihre Größe das gewöhnliche menschliche Maß und lassen wenig von menschlicher Bedürftigkeit schauen.

Seine Tüchtigkeit als Porträtbildner bewährte Lysippus vorzugsweise in seinen zahlreichen Darstellungen Alexanders; bald einzeln, bald von seinen Feldherren umgeben, in einer außerordentlich reichen Gruppe, bald als Jüngling, bald mit der Lanze bewaffnet und behelmt (Fig. 75), zur Schlacht sich rüstend, oder mitten im Kampfgewühle wurde er von Lysipp gebildet und stets so treffend und mit geschickter Hervorhebung aller Vorzüge und Verheimlichung aller Mängel, daß sich der große König von keinem anderen Künstler verewigen lassen wollte. Von allen erhaltenen Alexanderbüsten entspricht die im Louvre befindliche am meisten dem Charakter des Lysippus; Alexander ist auf ihr, wie auch sonst an anderen Darstellungen durch das auf der Stirne aufgebogene Haupthaar, das sich oft strahlenförmig ausgebreitet kenntlich.

Noch charakteristischer und bis zur Idealität gesteigert erscheint der Alexanderkopf im Capitol (Fig. 76), der von Einigen für einen Kopf des Helios gehalten

wird. Die Aehnlichkeit der Züge und die eigenthümliche Haltung des nach der linken Schulter geneigten Kopfes, welche der Beschreibung des Königs vortrefflich entspricht, machen es sehr wahrscheinlich, daß der Kopf eins der Lysippischen Alexanderportraits ist.

Außer dem Porträt führte Lysippus noch die Allegorie in die Sphäre der plastischen Kunst ein, indem er eine plastische Darstellung der „Gelegenheit" schuf, welche jedoch mehr als ein geistreiches Spiel der Laune ohne höhere Kunstbedeutung erscheint. Manche Anspielung war ohne Commentar nicht gut zu errathen, so z. B. wenn mit dem kurzen Haar am Hinterkopfe angedeutet werden sollte, daß man die Gelegenheit beim Schopfe fassen müsse, ehe sie vorüberfliegt.

Neue Typen für Götterbilder hat Lysippus nicht geschaffen, obwohl mehrere Kolossalstatuen von ihm herrühren, so der 60 Fuß hohe Zeuskoloß zu Tarent, ein Poseidon zu Korinth und ein Helios auf dem Viergespann auf der Insel Rhodos. Origineller erscheint er in der Darstellung des Herakles, des Inbegriffs männlicher Kraftfülle, deren Wiedergabe im Erz bei der naturalistischen Richtung des Lysippus demselben besonders zusagen mußte. Mit Vorliebe scheint er diesen Halbgott zum Gegenstande seiner Kunst gemacht zu haben; so bildete er denselben nicht nur als Koloß zu Tarent (von dem erzählt wird, daß das Schienbein die Länge eines Menschen gehabt habe), sondern stellte auch die zwölf Arbeiten desselben in Einzelgruppen dar, welche, ursprünglich für Alyzia in Akarnanien bestimmt, später nach Rom kamen. Mehrere noch vorhandene Erzbilder scheinen diesem Cyklus anzugehören, so der Herakles im Kampfe mit der Hydra im capitolinischen Museum (Fig. 77). Ein berühmtes Nachbild des ausruhenden Herakles mit den Aepfeln der Hesperiden (von Glykon) ist die unter dem Namen des farnesischen Herkules erhaltene Statue. Auf einem Baumstamm gelehnt, über welchen der eine Arm mit der Keule nachlässig herabhängt, ruht der Halbgott ermüdet von harter Arbeit aus. Der Kopf tritt gegen die Körperfülle ganz zurück und läßt die übermäßig kräftigen Muskeln, die materielle Wucht des Körpers noch deutlicher schauen.

Fig. 75. Porträtstatue Alexanders.

Fig. 76. Alexanderbüste.

Fig. 77. Herkules mit der Hydra.

Weiter zeigt sich Lysippus noch als Meister in der Darstellung von Thierkörpern, die er mit einem feinen Verständniß der Natur auszuführen wußte. Berühmt waren namentlich die Pferde des rhodischen Helios, an denen Nero solchen Gefallen fand, daß er sie vergolden ließ. Endlich hat er auch noch in der von Myron und Polyklet durch ihre Athletenstatuen begründeten Genrebildnerei Vorzügliches geleistet. Wir besitzen aus dieser Richtung das weitaus beste nachbildliche Werk seiner Kunst, die Marmorcopie seines Apoxyomenos, eines Wettkämpfers, der nach erfochtenem Siege mit dem Schabeisen seinen Körper vom Staube des Ringplatzes reinigt. Der Fortschritt, welchen die Lysippische Darstellung in Rücksicht auf die Eleganz gegen den verwandten Diadumenos des Polyklet bekundet, besteht (nach Brunn) darin, daß, während der Vortheil der Entlastung des einen Fußes nicht aufgegeben ist, auch der andere Fuß nicht dermaßen in Anspruch genommen wird, um der ganzen Last des Körpers als Stütze zu dienen. Dadurch erhält die Figur etwas ungemein Bewegliches. Die Stellung erscheint als das zufällige Ergebniß eines Augenblicks, ähnlich derjenigen der knidischen Aphrodite. Im nächsten Augenblick muß die Stellung eine andere sein und der Künstler macht uns glauben, daß vor unsern Augen dieser Wechsel vor sich gehen werde.

Vollendung und Verfall rücken in der Kunst unmittelbar an einander. Das Zeitalter Alexanders zeigt uns diesen bereits ganz deutlich, und die Nachfolger Lysipps und Praxiteles' sind bald an ästhetischen Sünden eben so reich als die ersteren an ästhetischen Tugenden. Es bedurfte nur eines kleinen Schrittes, und des Praxiteles entzückende Gestalten verwandeln sich in inhaltslose Figuren, an welchen man eben nur die äußere Formenschönheit bewundern kann, oder was noch ärger ist, der freie sinnliche Reiz geht in unkeusche Lüsternheit über und aller Aufwand der Kunst dient nur dazu, sittliche Verirrungen zu beschönigen. Einen solchen widernatürlichen und unsittlichen Reiz athmen die Hermaphroditen, zuerst von Polykles (357 v. Chr.) geschaffen, eine einfache Apotheose des Fleisches werden dann die zahlreichen Venusstatuen, zu welchen die bewunderte knidische Venus die Veranlassung gab, wenn auch nicht alle den Hetärentypus so deutlich an sich tragen, wie die bekannte Venus Kallipygos in Neapel. Auf Lysippus läßt sich die spätere Vorliebe für kolossale Darstellungen, die manierirte Behandlung der Muskeln u. s. w. zurückführen; das malerische Princip, das kecke Ueberschreiten der Grenzen der Plastik in der Individualisirung regte sich schon in seiner Zeit. Doch eben, weil

Fig. 78. Knabe, eine Gans würgend (nach Boethos).

Vollendung und Verfall so nahe an einander liegen, kann man sie nicht so streng scheiden und immerhin steht selbst Lysipp noch wegen seiner selbständigen schöpferischen

Kraft dem Zeitalter des Phidias und Skopas näher, als den Virtuosen der nachalexandrinischen Periode.

Am wenigsten berührt von den Symptomen des Verfalls erscheint noch die Genrebildnerei, die, unmittelbar aus dem täglichen Leben schöpfend, keine weitern Zwecke als das Vergnügen an den gefälligen Erscheinungen der Wirklichkeit verfolgt, ihre Frische demgemäß länger bewahren kann. Ja, wenn es erlaubt ist, den Erzgießer Boëthos aus Chalkedon in eine spätere Zeit als Lysippus zu setzen, so würde in dieser Richtung noch ein neuer Fortschritt in der plastischen Kunst anzuerkennen sein. Denn Boëthos ist, wenn man ihm auch die Urheberschaft der als „Dornauszieher" bekannten lieblichen Knabenstatue bestreiten mag, unzweifelhaft der Schöpfer einer überaus anmuthigen Gruppe, von der eine Copie im Louvre vollständig richtig nach erhaltenen Bruchstücken anderer Nachbildungen restaurirt ist. Es ist dies „der eine Gans würgende Knabe". In dieser Gruppe taucht zuerst der Humor als ein neues Element in der plastischen Kunst auf und zwar in so energischer Weise, wie wir ihn kaum in der modernen Plastik wiederfinden dürften. Es ist ein Bild des reinsten Kindesübermuths; der derbe Junge hat den vor ihm fliehenden Vogel, der doch fast eben so groß ist, wie sein Verfolger, im Laufe eingeholt und hält ihn fest, wie er ihn auf's Gerathewohl zugreifend gepackt hat. Und das ist keine Kleinigkeit; laut schreiend ringt der Vogel, sich aus den umstrickenden Armen zu befreien, und das Kind muß sich den Anstrengungen des Gefangenen mit der ganzen Wucht seines lieblichen Körpers entgegenstemmen. Dabei ist ihm die Sache gerade so ernst und wichtig, wie Herakles die Erwürgung des nemeischen Löwen; das ganze Gesicht strahlt vor Eifer und ein Hauch von Siegesfreude ist darüber ausgegossen. Die Stellung konnte nicht besser ersonnen werden, und die Formen des Kinderkörpers dürfen sich dem Vollendetsten, was in dieser Art die alte und die moderne Kunst geschaffen hat, getrost an die Seite stellen. Dabei ist das Ganze so rund und nett, so in sich geschlossen und so vollständig aus sich selbst klar, ist der Künstler mit so vielem Geist und so liebenswürdigem Gemüth auf die Kinderwelt in ihrer naiven Frische und Ausgelassenheit eingegangen, daß sein Werk trotz der anscheinenden Geringfügigkeit des Gegenstandes doch nicht allein unsere Blicke zu fesseln, sondern auch unser Herz mit eigenthümlicher Rührung zu bewegen weiß. (Vergl. Fig. 78).

An Lysippus lehnt sich eine rhodische Kunstschule an, charakterisirt durch die Vorliebe zum Kolossalen, Pathetischen und Ueberreizten. Aus Rhodus stammt der farnesische Stier in Neapel; Rhodier waren die Meister der Laakoongruppe, wenn auch der Streit, ob dieselbe jetzt schon in Rhodus oder erst in der Kaiserzeit zu Rom verfertigt wurde, noch lange nicht ausgeglichen ist. Aus einer dunkeln Stelle bei Plinius ist die Entscheidung nicht zu holen, andere unwiderruflich entscheidende Gründe sind aber noch nicht beigebracht worden.

Der farnesische Stier, eine Kolossalgruppe, zeigt in Riesenverhältnissen Dirke's Bestrafung durch Amphion und Zethos. Ihr zu Liebe hatte Lykos seine Gemahlin Antiope verstoßen. Die Söhne aber, die an der Mutter geübte Schmach zu rächen, lassen Dirke von einem grimmigen Stiere schleifen. Wir sehen Dirke, halb bekleidet auf einem Felsabhange niedergeworfen; der Stier hinter ihr bäumt sich hoch auf, als wolle er über Dirke hinwegspringen, in Verzweiflung wehrt sie mit dem einen Arm den Stier ab, während sie mit dem anderen Amphions Knie umfaßt, welcher in kühn gespreizter Stellung das rechte Horn und die Schnauze des wüthenden Thieres festhält (Fig. 79). Zethos ist mit dem um die Hörner gewundenen Stricke beschäftigt und gleichfalls bemüht, den Stier niederzuhalten. Die

Thierfigur ist in Ausdruck und Bewegung ganz vollendet, von höchst mittelmäßiger Ausführung dagegen in conventionellen Formen behandelt Dirke's Gestalt. Nicht allein spätere Zuthaten verunstalten die Gruppe, sie ist an sich schon eine Verunstaltung der Kunst, durch das Verewigen eines namenlos peinlichen Augenblickes, durch das unnatürliche Reizen des Gefühles, die Sucht nach grob materiellen Effectmitteln. Auch das Unnatürliche der Gruppirung, das Undeutliche der Bewegungen — Dirke, die geschleift werden soll, ist vor dem Stiere angebracht, Amphion und Zethos zeigen sich mehr bemüht, das Thier zu bän-

Fig. 79. Der farnesische Stier.

digen und von Dirke abzuwehren, als es zur Flucht zu reizen — macht sich gar deutlich geltend. Zwei Künstler aus Tralles in Lydien werden als die Verfertiger der Kolassalgruppe genannt, welche sie aus einem einzigen Blocke herausgehauen haben.

Ueber den Werth der Laokoongruppe, die eine vielfache Verwandschaft mit dem farnesischen Stiere aufweist, haben sich die Stimmen mehr geeignet, als über ihren Ursprung. Auch hier tritt der materielle Schmerz in den Vordergrund, ist der Affect bis zur äußersten Grenze gesteigert, das Erhabene dem Furchtbaren nahege-

rückt. In allen Uebrigen steht jedoch dies Werk um viele Stufen über der früher betrachteten Gruppe. Zur meisterhaften Gruppirung gesellt sich eine Gewalt des Ausdruckes, reich gegliedert in den von Schmerz und Liebe zeugenden Köpfen des Vaters und der beiden Söhne, eine Kenntniß der Körperformen, eine Gewandheit der Technik, wie sie nicht größer gedacht werden können. (Fig. 80).

Neben der Schule zu Rhodus wird eine andere zu Pergamus und Ephesus erwähnt. Vielleicht besitzen wir in bekannten Kämpfergestalten Werke derselben. In Pergamus sowohl wie Ephesus wurden Schlachtbilder, die Siege des Attalus

Fig. 80. Laokoon.

und Eumenes über die Kelten, verfertigt, ob in Giebelgruppen oder in einer andern Weise angeordnet, ist nicht mehr klar, da wir nur Fragmente dieser den Reigen der historischen Kunst beginnenden Schule kennen. Der sogenannte sterbende Fechter, durch Schnurbart, Haartracht und Halskette als Kelte charakterisirt, wie er von schwerer Wunde getroffen auf sein Schild zum Tode niedersinkt, die sogenannte Gruppe der Arria und Pätus, offenbar eine Kelte, der sich und sein Weib durch freiwilligen Tod vor der Schmach der Gefangenschaft rettet, und endlich der sogenannte borghesische Fechter, ein Werk des Agasias von Ephesus, ein in gewaltsam

gespannter Stellung den Angriff eines Reiters abwehrender Krieger (Fig. 81), mögen uns die Arbeiten dieser Schule versinnlichen. Und nach diesen Beispielen zu schließen, sind es in der That tüchtige, ja virtuose Arbeiter gewesen, die freilich nicht mehr der Hauch eines edleren Geistes beseelt, die uns nicht auf die idealen Höhen erheben, die aber vom formellen Standpunkte nichts zu wünschen übrig lassen.

Während die Plastik in dieser Weise in den östlichen Grenzländern der griechischen Bildung wenigstens äußerlich ein reges Leben entfaltet, scheint sie im eigentlichen Griechenland geruht zu haben. Der Glanz der Cultur zog sich nach den neuen Königssitzen und ließ Griechenland nur die bittere Erinnerung an vergangene

Fig. 81. Der borghesische Fechter.

Größe. Erst im zweiten Jahrhunderte, etwa 150 Jahre v. Chr., wird von einer Restauration der Kunst gesprochen, von einer Verbesserung des Erzgusses, von einem strengeren Zurückgehen auf die alten Vorbilder; eine Verbesserung der Technik, eine Reinigung des Geschmackes findet statt, ohne daß man aber von der herrschenden Kunstrichtung in den Grundzügen abwich. Bei großem formellen Gehalte bleibt doch die Unwahrheit, die Ueberreiztheit des Ausdruckes, das sichtliche Streben des Künstlers, ein blasirtes Geschlecht durch ein Uebermaß von Kunstmitteln anzuregen. Als Werke aus dieser Restaurationsperiode werden die weltberühmte mediceische Venus, die die Begriffe über die antike Kunst mehr ver-

wirrt als aufgeklärt hat, von Kleomenes aus Athen nach dem Muster der knidischen, doch ohne ihre Hoheit gebildet, angeführt. Auch der vielgenannte Torso im Belvedere, die arg verstümmelte Gruppe des Ajas oder Menelaus mit dem Leichname des Achilles oder Patroklus im Schooße, unter dem Namen Pasquino als ein Wahrzeichen Roms bekannter, der sogenannte Germanicus im Louvre, der barberinische Faun in München u. A. gehören in diese Zeit. Etwas später, in die Zeit der ersten Kaiser, fällt schließlich auch die Entstehung einer Statue, welche Winkelmann und Andere nach ihm selbst über das höchste Lob erhaben erklärten und wie eine Erscheinung aus dem Olympe mit den Zügen ewiger Jugend und unendlicher Idealität ausgestattet, feierten: den Apoll von Belvedere, so genannt von dem Theile des Vaticans, in welchem er aufgestellt ist. Die kühle Gegenwart ist mit ihren Lobesspenden karger geworden und findet eine theatralische Haltung, eine fast malerische Anordnung an diesem allerdings ergreifenden und überaus wirksamen Werke auszusetzen.

Wir sind in diesen Werken nicht allein an den Grenzen der Plastik angelangt, sondern auch an den Grenzen der griechischen Kunst, wo sie in die römische hinübergleitet und Boden und Schauplatz wechselt. Das Römerreich aber übernimmt die griechische Kunst, um sie kommenden Weltaltern als unversieglichen Born ästhetischer Bildung zu überliefern.

(Nach Brunn, J. Overbeck und A. Springer.

14. Die Entwickelung der Kunst im Römerreiche.

Sprache, Sitte und Religion weisen auf einen gemeinen Ursprung des griechischen und römischen Volkes hin. Die Ansiedelung des letzteren auf italischem Boden mag vielleicht in dieselbe Zeit fallen, in der die hellenischen Stämme die Sitze der pelasgischen Völkerschaften einnahmen. In geschichtlicher Zeit werden die Beziehungen beider in das Mittelmeer hinausgestreckten Halbinseln inniger und bedeutungsvoller, indem griechische Auswanderer an den Küsten Italiens und seiner Inseln dauernde Niederlassungen gründen, welche sich zum Theil zu blühenden Culturſitzen erhoben und mitunter, vom Mutterstaate losgelöst, eine selbständige aber immer auf griechisches Wesen basirte Rolle zu spielen berufen waren. — Auch die klimatischen Verhältnisse Italiens, seine Flora und Fauna, der Wechsel der Bodenformationen vom flachen Gestade bis zum schluchtenzerrissenen Hochgebirge, die Bildung der Küste mit ihren Buchten und Vorgebirgen (wenn auch mit weniger tiefen Einschnitten) — kurz die ganze Natur des Landes zeigt eine in die Augen springende Aehnlichkeit mit der Natur Griechenlands. Und bei alledem hat es niemals zwei ursprungsverwandte Völker gegeben, welche in ihrem Charakter so wenig von dieser Verwandtschaft erkennen lassen. Durch das griechische Wesen geht ein idealer Grundzug, welcher auf eine Verklärung des irdischen Daseins mit Hülfe der schaffenden Phantasie hinausläuft. Dem Griechen genügte seine engbegrenzte Heimat und wenn die Uebervölkerung zur Aussendung von Colonien führte, so war den Ansiedlern das Stückchen friedlich erworbenen Erdbodens wieder genug, um hier ein Nachbild des Mutterstaates zu schaffen und in bisheriger Weise als Griechen fortzuleben. Den vollständigen Gegensatz zeigt das römische Wesen. Nach Besitz

und Herrschaft ringend greift das Römerthum um sich. Rings umher immer weitere Kreise ziehend, beugt es die Völker unter seine Gesetze. Die dem ursprünglich kleinen Völkchen innewohnende frische Naturkraft gab ihm die Obmacht über die Anwohner, seine praktische Lebensrichtung, sein Sinn für staatliche Ordnung aber die Fähigkeit zu regieren und die Herrschaft zu befestigen. Die Kette der Gewalt wandelte sich in das leichtere Band des Rechtes, welches die besiegten Völker an Rom fesselte. Wie das griechische Wesen in der Kunst gipfelte, so das römische in der Idee des Staates und des Rechtes. Ihre reale Ausprägung erhält diese Idee in dem Gesetze, welches die Factoren der menschlichen Gesellschaft, das Individuum, die Familie, die Gemeinde und den Staat ins Gleichgewicht zu setzen sucht. So kam es, daß Rom der nachlebenden Menschheit sein praktisches Recht als gemeinsames Erbgut hinterließ, wie Griechenland ihr seine Kunst und seine Philosophie als Bildungsgrundlage hinterlassen hatte.

Fig. 82. Forum Romanum. (Restaurirte Ansicht.)

Wo die praktischen Lebensinteressen den Geist gefangen nehmen und ausschließlich der gesunde Menschenverstand cultivirt wird, da kann der Kunst nur eine sehr untergeordnete Stellung zu Theil werden, und wo der Gott der Schlachten seine rauhe Stimme erschallen läßt, da ist kein Spielplatz für die Musen und Grazien zu suchen. So erklärt sich der wunderbare Gegensatz, in welchen die geistige Richtung des römischen Volkes zu der herrlichen Natur Italiens tritt. Eine Gewaltthat, der Brudermord, stand, der Sage nach, an der Wiege des römischen Staates. Diese Gewaltthat erscheint fast wie ein Fluch, der Rom nicht zur Ruhe kommen läßt. Seine Grenzen zu sichern, greift der Staat immer aufs Neue über die Grenzen, und je weiter diese Grenzen sich dehnen, um so unzureichender werden endlich die Mittel, sie zu behaupten. Als Rom zuletzt seine Ausdehnungsfähigkeit verlor und der Kampf

aufhörte, da hatte sich auch die ursprünglich geistige Kraft des Volkes verzehrt. Das Räderwerk der großen Staatsmaschine gerieth in Stocken und der Koloß der Weltherrschaft zerbröckelte endlich, zersetzt von dem Geiste einer neuen Weltordnung.

Die Politik verdarb den Römern von Anfang an den ruhigen Genuß des Daseins, und wo dieser fehlt, ist der Kunst keine Stätte bereitet. Ganz ohne Werth war ihnen dieselbe indeß nicht. Mit dem Wachsthume des Staates stieg auch die Lust, in äußeren Zeichen die Größe und Macht desselben zu verherrlichen. Auch die römischen Götter bedurften der Tempel, die Tempel des Schmuckes und Zierrathes. Da die Römer aber weder Trieb noch Zeit hatten, aus sich selbst heraus die Kunst zu entwickeln, die der Erfüllung dieses Bedürfnisses diente, so borgten sie von den besiegten Völkern die bei diesen vorgefundenen Formen, die sie zum Theil wieder umbildeten und für besondere Zwecke weiter entwickelten.

Außer den Griechen waren es die Etrusker, welche das Material für die römische Kunst herbeischaffen mußten. Dieses räthselhafte Volk wohnte von Urzeiten in den Gebirgsgegenden des heutigen Toskana. Man hielt sie für nordische Einwanderer, gestützt auf die barbarische Gesichts- und Körperbildung, die ihre Bildwerke aufzeigen, sowie auf gewisse Eigenthümlichkeiten ihrer Bauweise, darunter namentlich das hohe Giebeldach ihrer Tempel. Dahingegen weist der auf einen Dualismus hinauslaufende Volksglaube, so weit man darüber unterrichtet ist, auf eine Verwandtschaft mit den arischen Stämmen hin, während wieder ihr Todtencultus, dem eine große Bedeutung eingeräumt war, an ägyptische Sinnesweise erinnert. Vielleicht haben diejenigen Recht, welche das etruskische Volk als aus einer Mischung verschiedener Völker hervorgegangen sein lassen. Das wenigstens ist unzweifelhaft, daß dies Volk sich nicht wie die Aegypter abstoßend gegen fremde Cultur verhielt, indem der durch die Schifffahrt herbeigeführte Verkehr mit den Griechen von leicht nachweisbarem Einfluß auf etruskische Kunstweise gewesen ist. Mit der römischen Eroberung ging das blühende Gemeinwesen zu Grunde, und kaum eine Spur der betriebsamen Bevölkerung Etruriens würde uns geblieben sein, wenn nicht die ausgedehnten Grabstätten ergiebige Fundgruben ihrer alterthümlichen Kunsterzeugnisse gewesen wären. Wenn nun auch die zahlreichen Produkte ihrer Bildkunst aus gebranntem Thon und aus getriebenem Metall eine schon sehr entwickelte Stufe der Technik nachweisen — so der Knabe mit der Gans im Leydener Museum (Fig. 83), eine Rednerstatue zu Florenz, eine Wölfin im kapitolinischen Museum (Fig. 84) u. s. w. — so läßt doch die nüchterne, verstandesmäßige Behandlung keine hohe Meinung von dem etruskischen Kunstgefühl zu. Wichtiger erscheinen

Fig. 83. Knabe mit der Gans.

die Etrusker in Bezug auf die Kunst, welche sich am meisten den Bedürfnissen des Lebens anschließt. In der Baukunst führten sie eine wichtige Neuerung ein, die des Gewölbebaues. Von den Stadtthoren, die sie mit einem Rundbogen

Fig. 84. Wölfin im capitolinischen Museum.

überwölbten, haben sich mehrere erhalten, darunter eins zu Falerii, ein anderes zu Volterra (Fig. 85 und 86). Die Haltpunkte des Bogens, die beiden Grundsteine, über denen er sich erhebt, und der Schlußstein, der dem Ganzen Festigkeit giebt, sind bei letzterem durch stark hervorspringende menschliche Köpfe in wirksamer Weise hervorgehoben.

Fig. 85. Stadtthor zu Falerii.

Fig. 86. Porta dell' arco zu Volterra.

Die Erfindung des Rundbogens*) gewann eine um so größere Wichtigkeit, weil

*) Mit Sicherheit läßt es sich freilich nicht mehr entscheiben, ob die Etrusker die Kunde von dem besonders in den syrischen Landen schon ein Jahrtausend v. Chr. geübten Bogenbau von Osten her traditionell empfangen haben, oder ob sie von selbst diese folgenreiche Entdeckung machten.

die Architektur dasjenige Kunstgebiet war, auf welchem die Römer am meisten leisten konnten und leisten mußten; denn die Baukunst dient zunächst praktischen Zwecken. Folgerichtig sehen wir daher die etruskische Erfindung von den Römern in großartiger Weise ausgebeutet. Das demselben zu Grunde liegende statische Gesetz eröffnete der Baukunst eine ganz neue Perspective. Die Widerstandskraft des Bogens gewährte die technische Möglichkeit, kolossale Bauten mit übereinander gethürmten Stockwerken, ohne Anwendung großer Steinmassen, auszuführen, während der Schwung der Bogenlinie für die ästhetische Wirkung ganz neue Seiten darbot.

Der einfache Bogen fand zunächst bei Brückenbauten und Wasserleitungen (Aquäducte) Verwendung und gewährte die Mittel, diese Nutzbauten, welchen die Römer einen staunenswürdigen Eifer zuwandten, mit jener Kühnheit und Großartigkeit auszuführen, die wir noch heute an den erhaltenen Resten derselben bewundern. Aus dem Bogen entwickelte sich durch Verlängerung der Wölbung nach den Außenseiten das Tonnengewölbe (Fig. 87), zur Ueberdachung großer Langräume geeignet, welche dann an den Schmalseiten durch eine Wand oder eine Halbrundnische geschlossen werden konnten. Um die bei dieser Wölbung noch immer schwerfällige Masse der tragenden Wände (welche zur Aufnahme des Schubs der nach den Seiten drängenden Gewölbesteine sehr stark sein mußten) zu erleichtern, ging man vom Tonnengewölbe zum Kreuzgewölbe (Fig. 88) über, da dieses nur von vier Stützen (Pfeilern) getragen zu werden braucht, welche die Ecken des quadratischen Raumes bilden, den das Gewölbe überdacht. An den äußeren Seiten steigen von Pfeiler zu Pfeiler vier Rundbogen auf und über das Kreuz von einem Eckpfeiler zum anderen ziehen sich flachere Bogen, die Gräthen oder Gierungen, welche das Gewölbe in vier dreieckige Bogenfelder (Kappen) theilen. Auf diese Weise war ein reichgegliedertes Deckensystem erfunden und die Ueberdachung weiter Räume ohne hemmende Wandschranken ermöglicht. Zu diesen Gewölbeformen tritt als dritte die Kuppel, d. h. eine halbirte hohle Kugel, welche die Decke eines kreisrunden Raumes bildet. Durch den Keilschnitt der Steine wird hier ebenso der gegenseitige Halt bewirkt, wie bei dem Rundbogen, doch erfordert das Widerlager des kreisrunden Mauercylinders, über welchem sich die Kuppel erhebt, eine große Stärke, um den Schub auszuhalten. Diese Form hat übrigens etwas Unlebendiges, Abgeschlossenes, und das Auge ermüdet im Anschauen und Verfolgen der immer in sich selbst zurückkehrenden Bogenlinien. Erst durch einen vieleckigen Unterbau erhielt die Kuppel späterhin einen wirksamen Gegensatz, der Abwechselung und Leben in die starren Massen brachte.

Fig. 87. Tonnengewölbe.

Fig. 88. Kreuzgewölbe.

Neben dem Gewölbebau behielten indessen die Römer auch den Säulenbau bei. Derselbe fand zunächst in den hellenischen Landen Anwendung mit unmittelbarem Anschluß an die Musterwerke der Vergangenheit. Die eigentlich römische Kunst zieht die prächtige korinthische Säulenform vor und prägt das Kapitäl dieser Säule in gleichartig gesetzlicher Norm aus (Fig. 89). Dabei verbindet der römische Säulenbau etruskische Reminiscenzen mit der hellenischen Behandlungsweise; er behält den hohen etruskischer Giebel bei, der, minder harmonisch zu dem Ganzen, diesem doch etwas mächtiger Aufstrebendes giebt; er verwandelt die vorragenden

Balkenköpfe der etruskischen Architektur in Consolen, welche das Kranzgesims tragen; er gibt der Unterfläche des Architravs eine später zu reichem Schmuck umgebildete Gliederung, die ohne Zweifel aus der Zusammensetzung der Holzstücke des etruskischen Architravs entstanden ist. Am schlagendsten ist die Grunddisposition des römischen Tempels, die, sehr häufig wenigstens, von der hellenischen abweicht und ebenfalls aus dem Princip des etruskischen Tempelbaues hervorgegangen ist (Fig. 90). Sie besteht in der Anordnung einer stark vortretenden Vorhalle, mit mehreren Säulen in der Seitenansicht, und einer Aufgangstreppe nur vor dieser Vorhalle, während die übrigen Seiten des Baues sich auf einem Podest von der Höhe dieser Treppe erheben. Das Tempelhaus selbst hat hierbei theils die glatte Mauerfläche, theils ist die letztere mit Halbsäulen versehen, in welchen sich das System der Säulen der Vorhalle fortsetzt und eine scheinbare Nachbildung des hellenischen Peripteraltempels ergibt.

Fig. 89. Vom Vesta-Tempel zu Tivoli.

Anderweit findet der Säulenbau eine reichliche Verwendung für die architektonische Ausgestaltung großer Innenräume. Hierher gehören besonders die Basiliken, Gerichts- und Börsenlokale, welche zum vorzüglichsten Typus römischen Lebens gerechnet werden müssen. Es sind Langräume, welche sich durch Säulenstellungen und Galerien über diesen in mehrere Schiffe sondern. Das Allgemeine der Formenbehandlung ist hier wiederum hellenisch; aber die der hinteren Schmalseite des Gebäudes sich anfügende große Halbrund-Nische, das richterliche Tribunal, gibt dennoch der Gesammterscheinung ein wesentlich abweichendes Gepräge. Tritt hier schon das neue Element des Bogenbaues neben den Säulenbau, so sollte die Verbindung beider noch inniger werden und zu neuen architektonischen Motiven führen. Für sich hatte die Bogenform keine selbständig künstlerische Ausbildung; es war die ungegliedert starre Masse des Bogens, getragen von der ebenso starren Mauer- oder Pfeilermasse. Was ihr fehlte, ward durch Hinzufügung einer Dekoration ersetzt, zu welcher das System der hellenischen Architektur seine Formen hergeben mußte. Die Außenfläche des Bogens ward, allerdings fast seltsam, in der Weise eines krummen Architravs gebildet, der Pfeiler, der ihn trug, mit einem deckenden Gesimse versehen. Dann ließ man Halbsäulen zu den Seiten des Bogens und oberwärts ein entsprechendes Gebälk vortreten, wodurch eine so feste wie rhythmische Umfassung des Ganzen erreicht ward. Bei den großen Prachtthoren, namentlich den Triumphbögen, wurden auch wohl frei vortretende Säulen, zum Theil gekuppelte, angeordnet, eine Combination, durch welche man, zumal bei sonst reichlich angewandtem Schmuck, den Eindruck stolzester Pracht erreichte (Fig. 91). Bei den Arkadenbauten der Theater, Amphitheater u. s. w.

Fig. 90. Tempel des Antoninus zu Rom.

lief die gleichartige Halbsäulenordnung hindurch und wiederholte sich von Geschoß zu Geschoß, wobei in naturgemäßer Entwickelung unterwärts stärkere, oberwärts leichtere Ordnungen angewandt wurden. Das ursprüngliche Verhältniß des Säulensystems ging hierbei, indem die Zwischenweiten sich übermäßig ausdehnten, allerdings mehr oder weniger verloren; aber bei der Verwendung an der architektonischen Masse, bei Rückwirkung der letzteren auf jene dekorativen Theile konnte und sollte eine selbständige, zumal organische Wirkung der letztern überhaupt nicht erstrebt werden.

Die ästhetische Unselbständigkeit der antiken Bogenbildung zeigt sich auch an der Gewölbedekoration, der alle eigentlich architektonische Gliederung fehlt, die aber den Schein einer solchen gleichwohl durch Herübernahme der Kasetten der hellenischen Architravdecke zu gewinnen weiß. Die vorzüglichste Anwendung überwölbter Räume ergab sich bei den Bädern, deren mannigfach abgestufter Gebrauch zu den Lebens-

Fig. 91. Triumphbogen des Constantin.

bedürfnissen der Römer gehörte; besonders bei jenen kolossalsten Anlagen der sogenannten Thermen, welche mit den Bädern Alles verbanden, was dem Genusse eines behaglichen Nichtsthuns entgegen kommen konnte, und durch deren Anlage die Machthaber, insbesondere die der späteren Zeit, die Gunst der Menge gefangen zu nehmen wußten.

Die römische Architektur hat nicht das einfach bestimmte Gesetz, nicht den klaren Organismus der hellenischen; aber sie bringt Wirkungen hervor, deren Elemente dennoch sehr entschieden auf einem künstlerischen Bewußtsein beruhen und nicht selten — soweit wir aus vorhandenen Trümmern auf das Ganze architektonischer Erscheinungen zurückschließen können — auch eine feine künstlerische Berechnung erkennen lassen. Die römische Architektur ist vorwiegend, oder doch zum großen Theil, Massenbau; dem entsprechend ist ihre Detailbildung, namentlich die des Gesimses, durchgehend derber, voller, gewichtiger als die hellenische (wenn auch ohne die Feinheit der Profilbildung, welche die letztere auszeichnet), ist sie reichlicher mit dekora-

tiven Einzelheiten versehen. Der dekorativen Verwendung des Säulenbaues beim Bogenbau ist bereits gedacht; zu entsprechenden dekorativen Zwecken wird das korinthische mit dem ionischen Kapitäl (in der Form des sogenannten Compositakapitäls oder römischen Kapitäls) verbunden, erscheinen anderweitig freie Kapitälbildungen, werden den an die Massen gelehnten Säulen besondere Postamente untergesetzt, die über ihnen befindlichen Gebälktheile vorgeschoben u. s. w. Vorzüglich scheint auf die Combination der Massen selbst gerücksichtigt, der Art, daß insgemein das einzelne Gebäude sein künstlerisches Gesetz nicht in sich allein, sondern in seiner unmittelbaren Beziehung zu anderen hatte, daß ein künstlerisches Ganzes erst aus der Verbindung verschiedener Baulichkeiten entstand, daß die perspektivische Gesammtwirkung bei solcher Anlage wesentlich mit in Betracht kam. Schon jener, nach etruskischem Grundprincip erbaute Tempel, an welchem sich die Vorderseite bestimmt von den übrigen Seiten unterscheidet, deutet auf ein solches Gesetz hin; er lag insgemein im Grunde einer umschließenden Räumlichkeit, deren Umgebung entschieden zu ihm gehörte, seine Wirkung zu vollenden bestimmt war. Die Fora (die öffentlichen Hauptplätze) mit ihren Bogenthoren, Säulenhallen, Basiliken, Denkmälern, Tempeln bildeten insgemein ein zusammenhängendes Ganzes solcher Art. (Vergl. die Abbildung Fig. 82.) Die Gelegenheit, die sich, zumal bei felsiger Lage, für den größeren Reiz combinirter Bauanlagen durch eine verschiedenartige Bodenhöhe ergab, wurde mit Umsicht zum Gewinn solcher Wirkung ausgenutzt.

Es liegt im Uebrigen in der Natur der Sache, daß eine künstlerische Richtung, die in der Architektur das Organische dem Dekorativen nachstellt, der Gefahr einer willkürlichen Behandlungsweise leicht ausgesetzt ist. Die römische Architektur erscheint, nachdem sie ihr eigenthümliches Gerüst festgestellt, eine Zeit lang bemüht, dieser Gefahr durch eine gewisse schulmäßige Strenge der Behandlung, die im Einzelnen selbst ein monotones Gesetz nicht verschmäht, vorzubeugen. Als ihr Verfall begann und dies Gesetz sich lockerte, fiel sie einer völligen Willkürherrschaft des Geschmackes anheim. (Zum Theil nach F. Kugler.)

15. Eine Kaiserstatue und die polychrome Sculptur.

In der bildenden Kunst der Römer erscheint die hellenische Richtung, d. h. Wiederaufnahme, Nachbildung, Umprägung Desjenigen, was aus den großen Blüthenzeiten der hellenischen Kunst überkommen war, von umfassender Bedeutung. Eine eigenthümlich römische Richtung von charakteristischer Besonderheit tritt fast nur in der historischen Sphäre, wie auf der Uebergangsstufe zu derselben in der Porträtbildnerei hervor. Bereits in der etruskischen Kunst macht sich ein naturalistischer Zug, eine eigenthümlich porträtartige Schärfe geltend und ebenso sehen wir die römische Plastik vorwiegend auf individuelle Naturtreue ausgehen. Aber ähnlich wie die römische Architektur eine harmonische Umkleidung unter den hellenischen Formen sucht, ist auch die Porträtbildnerei oft, und besonders in ihren Kaiserstatuen, mit Erfolg bemüht, durch Beobachtung der hellenischen Stylgesetze ein geläutertes Maß, einen reineren Adel zu gewinnen.

Eine derartige schöne Statue, eine Marmorstatue des Augustus, wurde im

Jahre 1863 bei Rom auf der Stelle aufgefunden, wo des Augustus Gemahlin Livia eine Villa erbaut hatte, die Villa der Cäsaren genannt. Die Statue ist gegenwärtig, trefflich restaurirt, im Vatican aufgestellt. (Fig. 92).

Augustus ist in der Blüthe des kräftigen Mannesalters als Imperator ruhig stehend aufgefaßt. Fest mit dem rechten Fuß auftretend, steht er vor uns, die Rechte mit einem Gestus erhoben, welcher einer versammelten Menge Ruhe gebietet, die Linke hält ein Scepter. Der Kopf, ein wenig nach rechts gewandt, zeigt die schönen, ruhigen, kalten Züge, welche Niebuhr so unheimlich waren, daß er erklärte, in einem Zimmer mit einer Büste des Augustus nicht ruhig arbeiten zu können. Ueber die Tunica hat er einen mit getriebener Arbeit reich verzierten Harnisch angelegt, der Mantel ist von beiden Seiten her über den linken Arm geworfen, so daß er nur den mittlern Theil des Körpers bedeckt; die Füße sind unbeschuht, das Haupt entblößt. Zur Rechten steht neben ihm aufgerichtet ein Delphin, auf welchem ein Amor reitet, als Beiwerk nachlässiger behandelt. In der Statue selbst ist die Hand eines Meisters unverkennbar, der über alle Mittel der Technik sicher und mit Geschmack verfügte. Der Faltenwurf ist reich ohne Ueberladung und frei, der Panzer giebt mit einem raffinirten Realismus in allem Detail die feine ciselirte Arbeit wider. Der Kopf ist ein charakteristisch lebendiges Porträt; die Haare sind einfach und wirkungsvoll behandelt, die Knochen der Augenlider scharf markirt, die Augen selbst tiefliegend, die Pupille nicht allein mit dem Meißel, sondern auch durch Farbe hervorgehoben — Augustus hatte ein leuchtendes Auge und einen scharfen Blick, auf dessen Wirkung er sich etwas zu Gute that.

Fig. 92. Statue des Augustus.

Die Statue bildet ein lehrreiches, willkommenes Beispiel der polychromen

Sculptur. Das einst giltige ästhetische Dogma, daß die wahre Sculptur, als die Kunst der reinen Form, die Anwendung der Farbe nicht zulasse, daß alle classische und ideale Plastik farblos sei, entbehrt wenigstens der geschichtlichen Begründung. Hat man der mittelalterlichen Sculptur gegenüber ihre Vielfarbigkeit zum Argument ihrer Barbarei gemacht, so muß jetzt als ausgemacht gelten, daß auch für die griechische Kunst die Polychromie zu allen Zeiten die Regel gewesen ist. Die Einwirkungen der Luft und noch mehr der Erde auf die Oberfläche des Marmors zeigen sich besonders der Farbe verderblich, sodaß diese meistens ganz oder bis auf vereinzelte Spuren verschwunden sind. Und selbst wenn dergleichen beim Aufgraben noch deutlich erkennbar sind, so verlieren sie sich gewöhnlich bald an der frischen Luft. Der bunte Farbenschmuck etruskischer Sarkophagreliefs ist in den Museen schnell verblichen. Die Farben der Sculpturen vom Mausoleum, welche bei der Ausgrabung klar zu sehen waren, sind jetzt undeutlich und zweifelhaft geworden. Wer sieht heute noch, daß die mediceische Venus einst goldene Haare hatte und die Pallas von Veletri bemalt war? Hier, wie bei einigen anderen Sculpturen, wurde diese Erscheinung schon in früherer Zeit als eine seltsame Curiosität angemerkt; in den meisten Fällen blieb sie unbeachtet. So war es möglich, daß man auch die alten Schriftsteller, welche bald von der Farbenwirkung der Sculptur als etwas sich von selbst Verstehendem im Vorbeigehen reden, bald dieselbe als ein eigenthümliches und bedeutendes Moment hervorheben, theils unbeachtet ließ, theils verkehrt deutete. Erst neuerdings ist durch sorgfältige Untersuchungen eine Reihe von Thatsachen gewonnen worden, welche die Anwendung der polychromen Sculptur immer mehr nachweisen. Daß die Sculptur, soweit sie mit der Architektur im Zusammenhang stand, Friese, Metopen, Giebelfelder schmückte, sich dem dort durchgebildeten System der Farbengebung nicht entziehen konnte, ist nicht allein ein Postulat der künstlerischen Consequenz, sondern durch eine reiche Induction der Tempelsculpturen von Selinunt, Aegina, Olympia, Athen u. s. w. gerade für die echte griechische Kunst vollständig erwiesen. Damit ist aber für die eigentlichen Tempelbilder die gleiche Forderung unabweisbar geworden. Darf man schon von vornherein erwarten, daß ein künstlerisch empfindendes Volk, welches den Tempel der im Bilde vertretenen Gottheit zur Wohnung gab, dieses Gottesbild auch als einen wesentlichen Theil des durch die Kunst geschmückten Raumes ansehen und mit dem Charakter dieses Schmuckes in Einklang setzen werde, so fehlt es auch hier nicht an deutlich redenden Thatsachen. Die alte, aber noch bis in späte Zeiten festgehaltene Sitte, das Cultusbild namentlich an Festtagen mit wirklichen Gewändern zu bekleiden und mit Schmuckgegenständen zu putzen, ließ dasselbe auch in bunten Farben erscheinen und führte von selbst die Aufgabe für die Sculptur mit sich, bei der genauen Nachbildung so bekleideter Idole auch die Farben wiederzugeben. Dazu kam, daß die Stoffe, deren sich die älteste Kunst bediente, Holz und Thon, einen Ueberzug von Farbe nothwendig machten, der nun auch auf die Sculptur in Stein ganz naturgemäß überging. Frühzeitig wandte man verschiedenartige Stoffe zusammen an, indem gewisse Theile aus Stein und Metall, andere aus Holz gebildet wurden; schon diese Zusammensetzung beruht auf einem System von Polychromie und macht eine weitere Anwendung von Farben unvermeidlich. Die Gattung dieser componirten Sculptur, welche als die edelste galt und in der Zeit der höchsten Kunstblüthe durch Künstler wie Phidias und Polyklet mit Vorliebe für Götterbilder angewendet wurde, die Plastik in Elfenbein und Gold, hatte in einer, zwar in den Mitteln beschränkten, aber entschiedenen Farbenwirkung wesentlich ihre eigenthümliche Bedeutung. Diesen Erscheinungen gegenüber hat man denn auch für Cultusbilder und

überhaupt für die älteste Sculptur die Polychromie zugestanden. Um so eifriger suchte man der selbständig gewordenen, von dem Cultus und der Architektur unabhängigen Sculptur, welche zur Ausführung besonders den Marmor wählte, die farblose Reinheit des Steins zu vindiciren. Allein gerade von Meistern, welche als die edelsten Repräsentanten der Marmorsculptur gelten müssen, von Skopas und Praxiteles sind Nachrichten erhalten, welche beweisen, daß auch sie die Farbe nicht verschmäheten. An einem der gepriesensten Werke des Skopas, der Bacchantin, wird ausdrücklich hervorgehoben, wie die Wirkung durch die Farbe erhöht werde. Als Praxiteles gefragt wurde, welchem seiner Werke er den Vorzug gebe, erwiedert er, demjenigen, an welchem Nikias die Malerei ausgeführt habe. Die Statue des Augustus nun ist von Wichtigkeit, weil sie, das Werk eines bedeutenden Künstlers, ein Bild des Kaisers, mit Meisterschaft zum Schmuck einer kaiserlichen Villa ausgeführt und als einer bestimmten Zeit angehörig mit Sicherheit nachweisbar ist. Die Kunst zur Zeit des Augustus war weder in einer einseitigen Vorliebe für das Alterthümliche befangen, noch zu auffallenden und ungewöhnlichen Experimenten aufgelegt. Im Gefühl, daß ihr die Schöpferkraft fehlte, stellte sie sich keine neuen und großen Aufgaben, verzichtete auf Originalität der Auffassung und strebte vor allem nach Correctheit der Formengebung, Eleganz der Darstellung und Meisterschaft der Technik. Mit Bewußtsein wandte sie sich nach der vollendeten Kunst früherer Zeiten zurück und entnahm mit Vorliebe der attischen Kunst die Vorbilder. Wenn in dieser Zeit des correcten Atticismus uns ein bedeutendes Werk der Sculptur in vollem Farbenschmuck entgegentritt, so dürfen wir annehmen, daß wir es nicht mit einer vereinzelten Curiosität, nicht mit einer Neuerung zu thun haben, sondern daß wir darin die Tradition der früheren, namentlich auch der attischen Kunst erkennen imüssen.

So sicher auch das Factum der polychromen Sculptur im Allgemeinen erwiesen ist, so wenig sind wir über das System derselben, sowohl was die Ausdehnnng als die Art und Weise der Färbung anlangt, näher unterrichtet. Die Tunica des Augustus ist carmoisinroth, der Mantel purpurroth, die Franzen des Harnisches gelb; an den nackten Körpertheilen sind keine Farbenspuren bemerkbar mit Ausnahme der schon angeführten Bezeichnung der Pupille durch gelbliche Farbe; auch das Haar läßt keine Farbe erkennen. Mit besonderer Sorgfalt sind aber die Reliefverzierungen des Harnisches, dessen Grundfläche farblos geblieben ist, colorirt. Sind nun auch an unserer Statue die Farben keineswegs vollständig erhalten, so daß auch sie noch nicht die vollständige Anschauung einer antiken polychromen Sculptur gewährt, so bietet sie doch manchen Aufschluß. Vor allem bestätigt sie, was sich aus übereinstimmenden Ueberlieferungen auch sonst annehmen ließ, daß es bei der Anwendung der Farbe keineswegs darauf abgesehen war, durch eine durchgeführte Nachahmung der wirklichen Farben der Gegenstände die Illusion zu erhöhen, die eigenthümlichen Effecte der eigentlichen Malerei mit denen der Sculptur in Concurrenz zu setzen, sondern durch die Farbe die charakteristischen Wirkungen der Plastik zu erhöhen. Die Malerei ist daher nicht schattirt, da die Sculptur durch ihre Formen diese Wirkung hervorbringt; reine Farben in beschränkter Auswahl — hier ist roth in verschiedenen Nüancen, blau und gelb angewandt — sind nebeneinander gesetzt, und offenbar war eine dem Auge wohlthuende, harmonische Wirkung solcher mit einer gewissen symetrischen Abwechselung vertheilten Farben ein Hauptaugenmerk dieser Technik. Außerdem sollte aber der Reiz, welchen die durch Farbe ausgezeichneten Theile übten, auch zu einer leichteren und präciseren Auffassung führen; bedeutende Einzelheiten wurden kräftig hervorgehoben, Merkmale der

künstlerischen Anordnung bezeichnet, das Auge gewissermaßen zur Gliederung und Uebersicht geleitet. Beide Aufgaben, den harmonischen Eindruck des Ganzen und die scharfe Bezeichnung des Einzelnen zugleich zu lösen, verlangte allerdings einen gebildeten Künstler. Wie weit die Grenzen für die Anwendung der Farbe in diesem Sinne gesteckt waren, hat noch nicht festgestellt werden können. Man sieht wohl, daß das besonders mit Farbe bedacht worden ist, was als mehr äußerliches Beiwerk gilt: Gewänder, namentlich die Säume, Waffen, Kränze und Geschmeide werden bemalt. Auch am menschlichen Körper sind es gewisse Theile, wie Haare, Augen, Lippen, die regelmäßig durch Farbe hervorgehoben werden. Auch in der Plastik im Metall tritt die Polychromie hervor. Schon bei Homer und Hesiod wird, in den Beschreibungen künstlicher Metallarbeiten, die Zusammensetzung aus verschiedenen Metallen in einer Weise hervorgehoben, daß der Reiz der Farbe als ein wesentlicher erscheint. Auch die vollendete Kunst wendet neben der Bronze Gold, Silber, rothes Kupfer zur Verzierung an, und zwar sind es dieselben Theile wie oben, welche hervorgehoben werden. Ja dasselbe System läßt sich noch in der Art, wie auf den bemalten Thongefäßen bunte Farben zur Ausschmückung verwandt sind, nachweisen.

Nicht allein durch die Farben ist die Augustusstatue für unsere Kenntnisse der antiken Technik wichtig. Der mit Reliefs geschmückte Harnisch giebt einen interessanten Beleg für die Kunst in getriebener Metallarbeit (Cälatur), und das Raffinement in der realistischen Wiedergabe des geringsten Details leistet Bürgschaft dafür, daß wir hier die richtige Vorstellung wirklicher Harnische gewinnen. Sieht man auch ab von den phantastischen Beschreibungen kunstreich geschmückter Waffen bei Dichtern, so fehlt es keineswegs an Material, um uns von dem Reichthum und Geschmack kunstvoll gearbeiteter Waffen eine hohe Vorstellung zu machen. Alles aber, was bisher der Art bekannt war, übertrifft der Panzer des Augustus, sowohl durch Reichthum und Geschmack der Anordnung, als auch durch die sinnreiche Beziehung auf Augustus Thaten, welche, richtig verstanden, auch einen deutlichen Fingerzeig auf die Entstehungszeit des Kunstwerks giebt. Und zwar scheinen die Reliefs unter dem unmittelbaren Einfluß der Ereignisse und Stimmungen des Jahres 17 v. Chr. concipirt zu sein. (Otto Jahn.)

16. Die Malerei der Alten.

Die Malerei des Orients sahen wir auf der Vorstufe der nur mit einfacher Farbe ausgefüllten Umrißzeichnung stehen bleiben. Es fehlte ihr alle Perspective, alle Verkürzung und ihre Composition bestand nur in einem einförmigen Nebeneinanderreihen oder Uebereinanderstellen der Figuren. Da die Farbengebung und selbst Modellirung der einzelnen Gestalt innerhalb der Umrisse ganz unentwickelt blieb, fehlte auch jeder geistige Ausdruck. Es war die Kinderstufe der Malerei.

Erst durch das reichbegabte Volk der Griechen fand die Malerei Weiterentwickelung und gelangte zu hoher Ausbildung und Schönheit. Leider sind uns nur sehr spärliche Quellen erhalten, aus denen wir eine unmittelbare Kenntniß der Leistungen griechischer Malerei schöpfen können, nur bemalte Thongefäße und Wanddecorationen, Arbeiten, die mehr in den Kreis der handwerksmäßigen als künst-

lerischen Thätigkeit gehören und, auch abgesehen davon, nur beschränkte Darstellungsweisen und Darstellungskreise vertreten. Dennoch lassen diese dürftigen Reste auf die Vollkommenheit der griechischen Malerei rückschließen und geben uns im Verein mit den schriftlichen Ueberlieferungen ein annäherndes Bild ihrer Entwickelung. Diese Entwickelung bewegt sich, dem griechischen Kunstgeist entsprechend, innerhalb des plastischen Princips, ohne den Boden des spezifisch Malerischen zu betreten. Die plastische Richtung offenbart sich darin, daß die Zeichnung das Herrschende ist: natürlich nicht mehr in dem Sinne, wie bei den Orientalen, daß sie als technisches Moment die anderen Momente des Verfahrens nicht zur Ausbildung gelangen läßt, sondern daß einzig die Schönheit, wie die Zeichnung sie herstellt, d. h. die Schönheit der festen Form und die Welle der Bewegung gesucht wird und die Farbe sie nur unterstützt. Daß der Maler in der Kühnheit der Bewegungen, Tanz, Schweben, Flug, über die eigentliche Sculptur weit hinausgeht, widerspricht natürlich diesem sculptorischen Geiste nicht. Dabei aber werden die Figuren so wenig wie möglich verwickelt, damit sie sich nicht störend decken, nicht einmal beschatten, sie werden auf einen wenig vertieften Plan gestellt, kurz, der Composition bleibt ein reliefartiger Charakter. Die Linearperspective fehlt nicht, kühne Verkürzungen erwerben sich Ruhm, allein in größerer Anwendung kann sie sich bei der Herrschaft jenes Princips nicht ausbilden; Composition von reicherer Verwicklung und einiger Tiefe des Grundes, wie die Alexanderschlacht, dürfen gewiß als selten auch in der späteren Zeit angesehen werden. Es fällt also die Poesie der Ferne, es fällt das Ahnungsvolle des Zugs in die Tiefe weg, hiermit der volle Zauber des Helldunkels und der Luftperspective. Der geistige Ausdruck der Figur wird in überraschender Weise herausgearbeitet; dennoch sollte aber auch der Ausdruck jener vertieften Resonanz im Innern, der im Wesen und Geist der Malerei liegt, erst von der Verinnerlichung der christlichen Kunst gefunden werden.

Was die Technik der antiken Malerei betrifft, so hat man zwischen Wandgemälden und Tafelbildern zu unterscheiden. Erstere wurden meist auf Kalkgrund mit einfachen Wasserfarben al fresco ausgeführt; letztere waren auf Holz a tempera, d. h. mit Farben, die durch eine leimartige Substanz verbunden waren, gemalt. Die enkaustische Malerei sodann, welche in der Blüthezeit der antiken Kunst erfunden und geübt wurde, bestand in der Anwendung von Wachs- oder Harzfarben, die mit einem angeglühten Eisen in die Grundlage verschmolzen und zugleich vertrieben und abgetönt wurden. Ueber den Auftrag der Farben und über die Verwendung der Enkaustik, ob nur zur Tafelmalerei oder auch zu Wandgemälden, gehen die Meinungen noch immer ziemlich weit auseinander. Noch ist die Technik der Mosaikmalerei zu erwähnen, welche ihre Gestalten aus einzelnen verschiedenfarbigen Stiften zusammensetzte. Sie kam erst in der späteren Zeit auf und diente vorwiegend nur decorativen Zwecken.

Innerhalb der oben angedeuteten Grenze nahm die griechische Malerei einen Entwickelungsgang, welcher an den der großen italienischen Periode erinnert und in der Entwickelung der griechischen Plastik ihr Analogon hat. Mit dem Unterschiede der Entwicklungsstufen des Styls trat eine relativ mehr malerische nach einer großartig plastischen Richtung auf. Sehen wir von den vereinzelten Nachrichten über die Anfänge und die erste Ausbildung der Malerei ab, so ist es der, zur Zeit des Cimon, an der Spitze der attischen Schule stehende **Polygnot** aus Thasos, in dem sich das Wesen der älteren Malerei am klarsten spiegelt. Er malte nur die großen ernsten Stoffe der Götterwelt und Heldensage, zum Schmucke von Tempeln und Hallen; vor allen Andern wird ihm „Ethos" zugesprochen und er kann als der Ver-

treter des hohen oder erhaben schönen Styles gelten. Der anmuthige, reizende, rührende Styl, wie ihm darauf zur Zeit des peloponnesischen Krieges die ionische Schule ausbildete, entspricht der Wendung der Plastik, die in Skopas und Praxiteles sich darstellt. Dieser Styl ist zugleich ein wesentlicher Fortschritt im eigentlich Malerischen. Als der Begründer dieser neuen, durch malerische Mittel auf Illusion hinarbeitenden Richtung gilt Apollodoros aus Athen. Derselbe soll zuerst die Farbe vertrieben, wie auf eine kräftige Licht- und Schattenwirkung hingearbeitet

Fig. 93. Das Opfer der Iphigenia.

haben, weshalb er auch der Skiograph, der Schattenmaler, genannt wird. Noch weiter ging Zeuxis in dem Streben nach täuschender Natürlichkeit. Für den Triumph des Zeuxis galt, daß Vögel nach den von ihm gemalten Trauben flogen, für den noch größern des Parrhasios, daß Zeuxis selbst durch einen von ihm gemalten Vorhang getäuscht wurde und denselben wegschieben wollte, um das unter ihm vermuthete Gemälde zu sehen. Eine noch feinere Durchbildung der Form, wirkungsvollere Farbe, wie ein sprechenderer psychologischer Ausdruck, als dem Zeuxis, scheint dem Parrhasios eigen gewesen zu sein. Zu den Zeitgenossen dieser

beiden berühmten Maler gehört **Timanthes** aus Samos, der in tragischen Stoffen die Macht des Ausdrucks anstrebte. Gefeiert wurde sein Gemälde: das Opfer der Iphigenia. In einem pompejanischen Wandgemälde (Fig. 93) will man eine, wenn auch in Einzelheiten abweichende Nachbildung dieses Werkes wieder erkennen. In der Zeit nach dem peloponnesischen Kriege bis zum Tode Alexander's tritt die sikyonische Schule hervor. Von **Eupompos** gestiftet, von **Apelles** auf ihre Höhe geführt, bildete diese Schule Farbengebung und Ausdruck noch weiter aus; ihrem Streben lieferte die Anwendung der Enkaustik das entsprechende Mittel. Nicht mit Unrecht bezeichnet man Apelles als den antiken Raphael. Das gesammte Alterthum erkannte ihm den Preis in der Malerei zu und zwar seiner Anmuth wegen, welche die Griechen als Charis bezeichnen, in allem Uebrigen hätten seine Kunstgenossen ihn erreicht, hierin allein sei ihm Niemand gleich. Die eigenthümliche Richtung des Apelles trat besonders glänzend in seinen Darstellungen der Aphrodite, der Grazien und anderer ähnlicher Gegenstände hervor. Doch bewährte er sich auch in heroischen Darstellungen, namentlich in ideal aufgefaßten Bildnissen. Er vornehmlich war der Maler Alexander's des Großen, und hochberühmt war das Bild, welches, im Tempel der Diana zu Ephesos aufgestellt, den König mit dem Blitze in der Hand darstellte. Auf dieses Bild bezieht sich das Wort des großen Königs, daß es nur zwei Alexander gebe, den Sohn Philipps, den Unüberwindlichen, und den Alexander des Apelles, den Unnachahmlichen. Neben Apelles wurde ferner **Protogenes** als Maler hochgeschätzt; sodann **Aëtion**, welcher durch eine Darstellung Alexanders mit der Roxane sich berühmt gemacht hatte; noch werden **Antiphilos**, **Theon** u. A. genannt. **Timomachos** ist die letzte bedeutend hervorragende Persönlichkeit in der Geschichte der griechischen Malerei. Er malte, als Pendant zu einem rasenden Aiax, eine Medea in dem Moment vor der grausen That des Kindermords; die Hand am Schwert, kämpfen in dem Herzen des Weibes noch Rachegeist und Mutterliebe. Eine Nachbildung dieses Gemäldes ist uns in einer Wandmalerei zu Pompeji erhalten. Nach Alexander dem Großen drang in die Malerei immer mehr Effekthascherei und Naturalismus ein, womit sich die Vorliebe für Darstellungen des niedern Lebens, für Genrebilder und Stillleben verband. Einer der bekanntesten Kleinmaler war **Piräicus**, der Genrebilder ganz in der Weise der Niederländer gemalt zu haben scheint, Bilder von geringem Umfange, aber um so sorgfältigerer Ausführung. Man nannte die Maler von solchem kleinen Kram Rhopographen, woraus für manche von ihnen der Schimpfnamen Rhyparograph, d. h. Schmuzmaler, entstand.

Nach Rom übergesiedelt fand die Malerei in dem Naturell des römischen Volkes mehr Sinn und Talent als die Plastik. Das Tragische wurde hier nicht ohne Erfolg auf's Neue angebaut; aber Scherz, Sittenbild, Porträt, Thierstücke, u. dergl. blieben doch immer die Hauptsache. Ein spielender, von dem, was die neuere Zeit unter dieser Gattung versteht, noch sehr entfernter Ansatz zur Landschaftsmalerei tritt (namentlich durch Ludius) unter starkem Widerspruche der Kunstrichter als neuer Zweig hinzu. Unaufhaltsam aber dringt der Verfall, der, wie wir sahen, schon in Griechenland eingerissen, vorwärts; rohe Styllosigkeit, Luxusdienst, überhandnehmende Pornographie, Schnellmalerei, sind Symptome der Auflösung.

Die in den Thermen Roms, in einigen Grabstätten, aber besonders in Pompeji und Herkulanum aufgefundenen Wandmalereien, gestatten uns einen Einblick in die Malerei der Alten. Freilich sind es nur Wanddecorationen und überhaupt meist nur Malereien nicht bedeutender Provinzialstädte aus römischer Zeit; immerhin aber haben uns jene Arbeiten erst einen Begriff von der Auffassungs- und Be-

handlungsweise der alten Maler gegeben. Das Beste scheint griechischen Originalen nachgebildet worden zu sein, und, wenn auch von italischen Elementen, besonders von dem üppigen Geist der römischen Kaiserzeit vielfach modificirt und beherrscht, ist es ursprünglich die griechische Kunst, welche wir in den pompejanischen Malereien vor uns haben. In der Anordnung dieser Malereien dominirt ein festes architektonisches Princip. Die Wandflächen haben einen einfarbigen Grund; ein unterer sockelartiger Fußrand wird gewöhnlich in anderer, meist dunkler Farbe durchgeführt, bisweilen auch am oberen Ende der Wand ein ähnlicher Streifen friesartig abgetrennt. In der Mitte der so begrenzten Felder sind einzelne leichtschwebende Gestalten, Tänzerinnen, Genien u. s. w. oder auch ganze Gemälde angebracht. Die Darstellungen der Bilder beziehen sich in seltenern Fällen auf Vorgänge des wirklichen Lebens; meist behandeln sie Mythen, und zwar solche, welche durch wiederholte Bearbeitung der Dichter und Künstler zu einem Gemeingut der gebildeten Welt, zu einer Art mythologischer Scheidemünze geworden waren. Da ist außer den oben bereits genannten Bildern die Erziehung des Achill durch Chiron, Bacchus und Ariadne, Perseus und Andromeda, Herkules im Löwenkampf, Briseis Wegführung, Odysseus und Penelope u. s. w. dargestellt. Das Colorit ist licht und zart, die Modellirung bald nur leicht angedeutet, bald bestimmter durchgeführt; überhaupt ist die technische Behandlung wie die Composition der Bilder von sehr verschiedenartigem Werthe. Einen unmittelbaren und ungestörten Eindruck griechischen Geistes machen die zahlreichen, rein decorativ verwendeten, schwebenden Einzelfiguren, wie die durch vielfache Nachbildungen bekannten Tänzerinnen; ebenso die harmlos scherzhaften, naiv empfundenen sogenannten mythologischen Genrebilder, in denen geflügelte Genien (Amoretten), Kentauren, Mänaden (Fig. 94), Satyren und Pane (Fig. 95) die Hauptrollen spielen. Die vielen landschaftlichen und architektonischen Ansichten, von denen unsere Abbildungen eine Vorstellung geben mögen, (Fig. 96 u. 97), ferner die Thier- und Fruchtstücke, Stillleben u. s. w. sind, wenn auch oft sehr flüchtig ausgeführt, doch meist geschickt in den Raum componirt und mit dem heitern Charakter des Ganzen in Einklang gebracht. Unter den übrigen Gemälden, welche uns außer den pompejanischen Malereien erhalten

Fig. 94. Kentaur und Mänade. (Pompeji.)

Fig. 95. Mythologisches Genrebild. (Pompeji.)

sind, ist ein im Jahre 1606 zu Rom aufgefundenes Wandgemälde, welches eine Hochzeitsfeier darstellt hervorzuheben. Dasselbe, nach seinem früheren Besitzer die aldobrandinische Hochzeit genannt, befindet sich gegenwärtig im Vatican. Nach Art eines Frieses componirt, scheint es, in seinen drei Hauptgruppen, die Hochzeitsgebräuche der Alten vorzuführen (Fig. 98). Man hat die Darstellung verschiedenartig gedeutet, doch hat der Künstler wohl, ohne mythische Unterlage, genreartig nur eine

Fig. 96. Landschaft mit Architektur. (Pompeji.)

Hochzeitsfeier geben wollen. Die keusche Reinheit, mit der dieser Gegenstand behandelt ist, giebt Zeugniß für die tiefe Sittlichkeit, mit der die Alten solche verfängliche Scenen behandelten. Man glaubt, daß das anmuthige Werk aus dem Zeitalter des Augustus stammt. Endlich ist noch als eines der größten und schönsten

Fig. 97. Thierstück. (Pompeji.)

Gemälde, als das einzige Schlachtbild, das uns das Alterthum hinterlassen hat, die Mosaik zu nennen, welche 1831 im sogenannten Hause des Faun zu Pompeji gefunden wurde und gegenwärtig im Museum zu Neapel sich befindet. Es stellt die Schlacht bei Issus zwischen Alexander und Darius dar. Der Occident und der Orient, der Jünglings-Heros des griechischen Geistes und die zusammenbrechende Herrlichkeit des persischen Despotismus stehen in dem Bilde im Schlage der vollen

Katastrophe, im Augenblick der blutigen Krise sich gegenüber. Es ist ein echt geschichtliches Schlachtbild.

Werfen wir schließlich noch einen Blick auf die bemalten Thongefäße. Obgleich mehr nur Erzeugnisse handwerklicher Thätigkeit, sind sie doch ein wichtiges Hülfsmittel für das Studium der griechischen Malerei geworden. Mit höchstem Wohlgefallen verweilt das Auge schon bei den Formen und Profilen, welche der Töpfer dem Gefäß gab; eben solchen Genuß gewähren in der Regel die Bilder, durch welche die Gefäße belebt und geschmückt sind.

Fig. 98. Die Aldobrandinische Hochzeit.

Obgleich die Mehrzahl der Vasen in Unteritalien und Etrurien unter barbarischer Bevölkerung aufgefunden worden, so ist dennoch die große Masse dieser bemalten Gefäße nicht nur griechischen Ursprungs, sondern es läßt sich in denselben auch eine zusammenhängende Entwickelung nach Technik und Styl, wie nach der Wahl und Auffassung der Gegenstände verfolgen, welche mit der geschichtlichen Entwickelung des Lebens, der Sitte, der Poesie und Kunst der Griechen überhaupt unauflöslich verbunden ist. Wie früh die, wie es scheint von Asien her angeregte Vasenfabrication begonnen, läßt sich jetzt nicht mehr ermitteln. Einen ihrer ersten Sitze scheint sie in Korinth gehabt zu haben. Dafür sprechen unter anderen Gründen die dorischen Inschriften der Vasen, die auch dem Styl nach für die ältesten gelten müssen. Diese Gefäße sind gewöhnlich von mäßigem Umfang und von einfacher, gedrückter Schalenform (vergl. Fig. 99). Sie zeichnen sich aus durch die blaßgelbe Farbe des Thons, auf welchen die Malereien mit einer schwärzlichen oder bräunlichen Farbe aufgetragen sind, oft mit Hinzufügung von violetten und weißen Tinten. Den wesentlichen Theil der Verzierungen bilden um das Gefäß laufende Bänder mit phantastischen Thiergestalten und Pflanzen; neben diese Gestalten treten wohl auch menschliche Figuren, die wie jene Gestalten ebenfalls noch ein orientalisirendes Gepräge haben. Säter wurde Athen Hauptfabricationsort, und die bis auf einen gewissen Grad von den Dorern ausgebildete Vasenmalerei fand hier eigenthümliche Fortentwickelung. An-

fänglich arbeitete man in dem dorischen Styl, aus dem sich aber bald ein von attischem Geiste durchdrungener, selbständiger Styl herausbildete. Die Form der Gefäße wird mannigfaltiger, die Gliederung lebendiger. An die Stelle der blos füllenden Ornamente treten figürliche Darstellungen aus dem Götter- und Heroenkreise. Auch die Färbung wird kräftiger und glänzender. Eigenthümlich ist den Attikern der Fortschritt zu der Malerei mit rothen Figuren auf schwarzem Grund, einer Technik, welche eine lebendigere Bewegung und überhaupt freiere Entwickelung der inredestehenden Kunstübung gestattete (vergl Fig. 100 und 101). Nachdem beide Arten eine Zeit lang nebeneinander betrieben worden, hörte die Fabrication der Vasen mit schwarzen Figuren um 436 v. Chr. auf oder blieb doch nur der Gegenstand für eine archaisirende Liebhaberei. Mit den rothen Figuren hebt in der Vasenfabrication das echt griechische Gesetz des Maßhaltens und der Selbstbeschränkung an. Die schmuckreiche Verzierung der Nebendinge tritt zurück und die einfache Darstellung der menschlichen Gestalt wird Hauptsache. Ebenso werden die Formen der Gefäße schlanker, leichter, edler; charakteristisch ist besonders die immer feiner ausgebildete Form der zweihenkligen Amphora, und die gefällig abgerundete der dreihenkligen Hydria statt der bei den Malereien mit schwarzen Figuren üblichen mit scharf angesetztem Hals; auch gewisse Mischgefäße von einfach schönen Verhältnissen werden häufig. Allmälig und in unmerklichem Fortschritt geht die Vasenfabrication so vom strengen zum vollendet schönen Styl über. Wir können die Formen dieser Stylentwickelung hier nicht weiter verfolgen, lassen sich doch überhaupt auch dieselben nicht nach sicheren Merkmalen in gewisse feste Grenzen einschließen. Nur so viel sei bemerkt, daß, während bis hieher der allgemeine Charakter der eines ernsten, tüchtigen Strebens war, des Strebens nach Freiheit von allem blos Ueberlieferten und der unbedingten Herrschaft des schaffenden Künstlers über die technischen Mittel, sodann, nachdem diese Freiheit und Herrschaft erreicht war, die Ruhe eines sicheren Genusses eintrat, die in der Kunst ein heiteres Spiel mit dem Schönen sah. Der Sinn für das Große, Erhabene, Kräftige aber schwindet mehr und mehr, die ganze Richtung ist dem Anmuthigen, Weichen, Zarten zugewandt; nur eine so gesund herangewachsene Kunst, wie die der

Fig. 99. Dodwell'sche Vase.

Fig. 100 und 101.

Griechen, konnte sich auf dieser Höhe eine geraume Zeit rein und schön erhalten, bis Ueppigkeit und Leichtfertigkeit den eigentlich hellenischen Sinn für Maß und Eurythmie schwächten und auflösten. Diese letzte Epoche bezeichnet der reiche Styl, den eine prunkvolle Uebertreibung in der Gesammtform wie Ausschmückung der Vasen charakterisirt. Dem Roth der Gestalten, dem Schwarz des Grundes werden andere Farben beigemischt, wie ein Gelb und Weiß; ebenso drängen sich in den Gegenständen der Darstellung, in Blumen- und Pflanzenornamenten wieder fremdländische Elemente ein. Viele dieser Prunkgefäße stammen auch nicht mehr aus Griechenland, sondern aus Apulien und Lukanien, wohin sich die Vasenfabrikation, nachdem sie im dritten Jahrhundert v. Chr. in Attika abgenommen, gewendet hatte. In Etrurien blieb es bei meist rohen und ungeschickten Versuchen griechische Vasen nachzuahmen. Unter dem Einfluß der Römer verkam und verging die Vasenmalerei. In Apulien läßt sich die Sitte, bemalte Vasen in die Gräber zu stellen und also wohl auch die Vasenfabrikation bis ins letzte Jahrhundert v. Chr. nachweisen.

(Nach H. Brunn, O. Jahn und F. Th. Vischer.)

17. Das römische Wohnhaus.

Wenn wir für den antiken Tempel im Gegensatz gegen unsere Kirchen, welche im Wesentlichen Innenbauten sind, den Charakter des Außenbaues in Anspruch nehmen müssen, so findet gerade das umgekehrte Verhältniß in Bezug auf die Privatarchitektur statt. Das antike Haus ist von Außen größtentheils abgeschlossen und ganz nach Innen gewendet. Während das moderne Haus sich mit vielen und breiten Fenstern öffnet und in seiner ganzen Anlage einen entschiedenen Bezug zur Straße zeigt, ist für das antike Wohnhaus die Straße weiter Nichts als der Weg, der am Eingang vorüberführt. Weder in der Oeffnung der Fenster, deren Vorhandensein hiermit nicht geläugnet werden soll, obgleich sie meistens auf das obere Geschoß beschränkt waren, noch in der Dekoration der Façade ist auf die Straße Rücksicht genommen; das Parterre, der ursprüngliche Theil des Hauses bildet nach

Fig. 102. Haus des Pansa zu Pompeji. Aufriß.

Außen nur vier abschließende, vom Eingang durchbrochene Umfassungsmauern, die ganze Anlage wendet sich nach Innen und gruppirt sich um den innern Hof, auf den, oder auf deren zwei hinter einander liegende, die Zimmer ausgehen, und von denen diese ihr Licht empfangen.

Seine eigentliche Ausbildung oder Vervollständigung erhielt das römische Wohnhaus erst in dem letzten Jahrhundert der Republik, als sich Rom den Einflüssen Griechenlands in Kunst und Sitte öffnete. Zugleich mit der Vermehrung der Räumlichkeiten begann auch eine reichere Gestaltung der architektonischen Glieder und eine größere Pracht in der Dekoration. Während der ersten Kaiserzeit griff der bauliche Luxus immer weiter um sich. Die Häuser wuchsen nach und nach zu Pa-

lästen von oft fabelhaften Dimensionen und kostbarer Einrichtung. So wissen wir, daß Marcus Scaurus das Atrium seiner Wohnung mit monolithen schwarzen Marmorsäulen von 38 Fuß Höhe schmückte, während Mamurra sich nicht mehr mit Marmorsäulen allein begnügte, sondern die Wände seines Hauses mit Marmortafeln bekleidete. Bekannt ist es ferner, daß ein Angebot von 330,000 Thaler für das Haus des reichen Crassus als zu niedrig abgelehnt wurde. Den Gipfelpunkt erreichte dieser Luxus zur Zeit Nero's, dessen sogenanntes goldenes Haus den besten Begriff von der Pracht und Verschwendung gibt, mit welcher damals die Privatgebäude ausgestattet wurden. Von dieser Zeit an beginnt der Verfall der Privatarchitektur, welcher erst allmälig, dann immer rascher und rascher fortschreitet.

Im Grundplan war das römische Haus dem griechischen ziemlich ähnlich. Es zerfiel wie dieses in zwei Hälften, eine vordere und eine hintere. Die Bestimmung dieser beiden Abtheilungen als Männer- und Frauenwohnung erlitt bei den Römern eine Modification, welche durch die freiere Stellung der Frauen bedingt war. Danach diente die vordere Abtheilung für den öffentlichen Verkehr des Hausherrn mit seinen Clienten, die hintere dagegen als Familienwohnung. In das Vorderhaus hatte Jeder Zutritt, weßhalb auch der Römer hieher diejenigen Gemächer und Gegenstände verlegte, durch welche er seinen Rang oder Reichthum den Blicken der Welt dokumentiren wollte.

Fig. 103. Haus des Pansa. Grundriß.

Gestalt und Verbindung der einzelnen Räume, vielfach den lokalen Bedingungen unterworfen, sind von mannigfach wechselnder Art; doch wird die normale Anlage des römischen Hauses am besten sich an einem Beispiele darstellen lassen, welches wie das Haus des Pansa zu Pompeji in seiner Anordnung als Prototyp eines größeren antiken Privathauses zu fassen ist. Durch die von korinthischen Pilastern (vgl. Fig. 102) eingeschlossene Hausthür treten wir in das Vestibulum (A im Grundriß Fig. 103), so genannt, weil der Römer beim Ausgehen hier erst das Obergewand anlegte. Auf der Schwelle begrüßt uns ein in Mosaik ausgeführtes „Salve“. Das einfache Atrium B nimmt uns auf, dessen nach innen ge-

neigtes Dach mit seinem offenen Impluvium in Beziehung steht zu der in dem Fußboden angebrachten Vertiefung, dem Compluvium, wo das herabfallende Regenwasser sich sammelt. An das Atrium stoßen unter c sechs kleine Schlafzimmer, welche ihr Licht durch die offenen, nur etwa mit Teppichen verschließbaren Thüren empfangen. Auf beiden Seiten bei D erweitert sich durch die Flügel (Alae) das Atrium, und in seiner Tiefe tritt ein anderer Raum C hinzu, der gegen die innere Wohnung nur durch einen Vorhang abgegrenzt wurde und als Repräsentationsraum die Ahnenbilder (tabulae) der Familie enthielt. Er hieß daher das Tablinum. E scheint die Bibliothek, F ein Schlafzimmer gewesen zu sein. Zwischen letzterem und dem Tablinum liegt der Gang (fauces), welcher die vorderen Räume mit der Familienwohnung verbindet. Er bringt uns in ein schönes, geräumiges, zwei Stufen höher liegendes Atrium G, von 46 Fuß Breite und 64 Fuß Tiefe, dessen vorspringendes Dach auf einem Peristyl korinthischer Säulen ruht (vgl. den Durchschnitt). Durch einen Gang (posticum) kann man von hier auf die Nebenstraße gelangen, ein Ausweg, der, wie wir wissen, oft gewählt wurde, um lästigen Besuchern zu entgehen. Der offene Raum des Atriums wird in seiner ganzen Ausdehnung von 21 zu 36 Fuß von einem 6 Fuß tiefen Bassin (Piscina) eingenommen,

Fig. 104. Atrium im Hause des Aktäon.

dessen Einfassungen mit Wasserpflanzen und Fischen zierlich bemalt sind. (Fig. 104 gibt eine Vorstellung eines Atriums aus dem sogenannten Hause des Aktäon.) An dieses prächtige Peristyl stoßen links wiederum kleine Schlafzimmer L, während rechts der Speisesaal oder das Triclinium M liegt. In der Hauptachse des Hauses dagegen treten wir durch den breiten Eingang in den wieder um zwei Stufen erhöhten Hauptraum des Hauses, den Oecus H, welcher, 24 Fuß breit, 32 Fuß tief, einen geräumigen Saal darstellt, der durch die Aussicht nach vorn in das Peristyl mit seinem Wasserbassin und seiner reich geschmückten Säulenhalle, nach hinten in den Garten den reizendsten Aufenthalt gewährte. Von hier wie vom Peristyl aus war durch den 5 Fuß breiten Gang I eine Verbindung mit dem Garten gegeben. Daneben sind K und die kleineren anstoßenden Räume die Küche nebst einem Gemach zum Anrichten der Speisen. Man hat hier außer vielen thönernen Geschirren noch den gemauerten Heerd, und auf demselben Holzkohlen gefunden. Die ganze Hinterfront des Hauses geht auf den Garten hinaus, der sich hier mit einer säulengetragenen Halle anschließt. Dies waren die Räume, welche dem Eigenthümer des Hauses als Wohnung dienten, und zu denen im oberen Geschoß nur noch eine Anzahl von Zimmern, wahrscheinlich für Sclaven, hinzukam. Da aber das Haus zugleich den ganzen Raum zwischen vier Straßen inne hatte, also eine Insula war,

so hatten die übrigen Theile eine derartige Anlage, daß sie anderweitig vermiethet werden konnten. So sind denn an der Vorderseite und an der einen Langseite a mehrere Verkaufsläden, N dagegen an der anderen Langseite gehören einer Miethswohnung an. Das größte Interesse gewähren jedoch die sechs mit b bezeichneten Räume, in welchen man eine Bäckerei und Mühle erkannt hat. Der runde Backofen, das Mühlenhaus mit den drei Mühlen, den Mehlbehältern, dem Wasserreservoir und dem Backtisch sind leicht zu erkennen, und in dem Eckraume, der auf zwei Straßen hinausliegt, hat man sich wahrscheinlich das Verkaufslokal zu denken.

Die Verzierung der Wände durch farbigen Schmuck, auf welche im Allgemeinen

Fig. 105. Pompejanische Wanddekoration.

große Sorgfalt verwandt wurde, erhebt sich in jenen verschütteten Landstädten selten über das Niveau flüchtiger Dekorationsmalerei, ohne daß die Schablone dabei in Gebrauch gewesen wäre. Die Fläche der Wand zeigt einen einfachen hell- oder dunkelfarbigen Ton. In der Mitte jedoch ist ein kleines Feld ausgespart, welches dann mit einem Gemälde mythologischen, genreartigen, auch architektonisch-landschaftlichen Charakters ausgefüllt ist. In bunten Verschlingungen knüpfen Arabesken an das Bild an, und stellen den Zusammenhang desselben mit der Wand her, deren Seiten ebenfalls mit einem Rahmen von Arabesken eingefaßt zu werden pflegen (Fig. 105). Die vorzüglichsten dieser Bilder finden sich in den Hofräumen, welche größere Wandflächen als die durchgängig kleinen Zimmer darbieten.

Unter den pompejanischen Wohnhäusern, welche hinsichtlich ihrer dekorativen Ausstattung einen durchgebildeten künstlerischen Geschmack verrathen, verdient besondere Erwähnung die sogenannte Casa del poëta tragico. Seinen Namen (Haus des tragischen Dichters) verdankt dasselbe insbesondere einem Gemälde, in welchem man irrthümlich eine Theaterprobe erkannte, und einem Mosaik im Tablinum, welches auf das Theater Bezug hat. Eine andere Benennung casa omerica hat es von den zahlreichen Gemälden aus den homerischen Gedichten erhalten, mit denen fast alle Wände bedeckt sind. Durch diesen Bilderschmuck, welcher zu dem Vorzüglichsten gehört, was Pompeji aufzuweisen hat, und durch die edle Eleganz der Einrichtung ist dies Haus eines der berühmtesten der Stadt geworden. Hierher hat auch Bulwer in seinen Last days of Pompeji die Wohnung des feingebildeten Atheners Glaukos verlegt. Wenn nun auch durch den Fundbestand der beiden Läden an der Front des Hauses ziemlich über allen Zweifel feststeht, daß weder ein tragischer Dichter noch ein Athener, sondern ein pompejanischer Goldschmied in diesem Hause wohnte, so hat der Romanschreiber mit seiner Aufstellung insofern Recht, als uns in diesem wenig ausgedehnten Domicil die meisten Spuren reingriechischen Geistes entgegentreten. (Nach J. Overbeck und W. Lübke.)

18. Das Schloß Diocletian's zu Spalatro.

Der einzige Palast der römischen Welt, von welchem hinreichende Reste vorhanden sind, um uns zu einem Urtheil über die Ausdehnung sowohl wie über die Einrichtung dieser Bauwerke zu befähigen, ist das feste Schloß, welches Diocletian, nachdem er im Jahre 305 n. Chr. seine Regierung niedergelegt hatte, bei Salona (Spalatro), seinem Geburtsorte, in Dalmatien erbaute, um dort den Rest seiner Tage in Ruhe zu verbringen. Dies Schloß ist wohl geeignet, uns einen hohen Begriff von der Größe und Pracht der kaiserlichen Paläste in und bei Rom zu verleihen; denn wie viel glänzender und umfangreicher mögen solche Bauten im Mittelpunkte des ungeheuren Reichs gewesen sein, wenn schon dieser Mußesitz in einem einsamen Winkel des römischen Herrschergebiets fast genau dieselbe Ausdehnung hat wie der Escurial in Spanien, also die meisten modernen Palastbauten an Umfang hinter sich zurückläßt. Freilich erleidet die Vorstellung, zu welcher uns dieser Schluß führt, einige Einschränkung, denn dieser Palast war zugleich ein befestigter Platz, in welchem der Kaiser Alles zu bergen suchte, was ihm lieb und werth war, und ferner gehört Diocletian zu den römischen Herrschern, welche in Kolossalbauten alles Vorbergegangene zu überbieten strebten. Seine Thermen (Bäder) in Rom, welche für 3200 Badende Raum boten, übertrafen an Ausdehnung die schon als ein Wunder der Baukunst angestaunten Thermen des Caracalla (es ist dasselbe Bauwerk, aus dessen mittlerem, von einem Kreuzgewölbe überdeckten Saal Michelangelo später die Kirche Maria degli Angeli herstellte, während das Calidarium der Bäder in die Kirche St. Bernardo a Termini verwandelt wurde).

Malerisch am felsigen Meeresstrande gelegen, wendet das Schloß seine Südseite von beinahe 600 Fuß Länge der Adria zu. Eine prachtvolle Colonnade von fünfzig Säulen nahm die ganze Länge der Seite ein, wahrlich eine herrliche Halle, die dem Auf- und Abwandelnden einen ungehemmten Fernblick über die bewegte Meeresfläche darbot, während ihm der feuchte Seewind labende Kühlung spendete. Sechszehn Zimmerräume lagen hinter dieser Halle und standen mit derselben in

Verbindung. Dies war die eigentliche Wohnung des Kaisers, welcher nach der Landseite zu sich die übrigen Theile des Gebäudes anschlossen. Die ganze Tiefe des nicht ganz rechtwinkelig angelegten Baues betrug über 700 Fuß. Nach der Landseite war derselbe durch die hohen Umfassungsmauern abgeschlossen, an denen sechszehn Thürme in regelmäßigen Abständen vorsprangen. Zwei sich kreuzende Straßen theilten den ganzen Gebäudecomplex in vier Theile (Fig. 106). Die Hauptstraße erhält ihren Zugang durch das sogenannte goldene Thor in der Mitte der Nordseite und endet an der Vorhalle zum Vestibulum des eigentlichen Palastes. Vor dieser Halle stehend, hat man zur Rechten und Linken je eine Arkadenreihe. Hinter derjenigen zur Linken erhebt sich ein Kuppelbau, von 24 Säulen umgeben, außen achteckig, innen rund mit Nischen und Wandsäulen in zwei Geschossen, 43½ Fuß im Durchmesser haltend. Ob dies Gebäude einen Tempel des Jupiter vorstellte, wie Einige annehmen, oder ein Mausoleum, muß dahingestellt bleiben. Die christliche

Fig 106. Palast des Diocletian zu Spalatro (Grundriß).

Zeit hat einen Glockenthurm daneben gestellt und die Wandflächen mit Fenstern durchbrochen, um für das Innere mehr Licht zu gewinnen. Gegenüber hinter der Säulenhalle zur Rechten erhebt sich ein kleiner, dem Aeskulap zugeschriebener Tempel, zu welchem 15 Stufen hinaufführen. Von dem schon erwähnten Vestibul trat man in den Hauptsaal, 98 Fuß lang und 77½ Fuß breit, mit zwei Säulenreihen, welche das mächtige Gewölbe trugen.

So großartig auch die Anlage des ganzen Bauwerks ist und so malerisch sich die einzelnen Theile desselben zum Ganzen gruppiren, so treten doch eben so scharf die Kennzeichen eines entarteten Geschmackes uns in allen Detailformen entgegen. Wir sehen hier wie in noch so manchen Bauten der römischen Spätzeit, in den Ruinen von Heliopolis und Palmyra, in den Resten der Kaiserbäder in Rom das Greisenalter der Antike mit den Jugenderinnerungen spielen. Die Bauglieder, ihrer ursprünglichen aus dem Gesetze der Construction hervorgegangenen Bestimmung beraubt, erscheinen ohne organischen Zusammenhang mit dem Ganzen oft lediglich

Fig. 107. Ansicht eines Theils des Kaiserschlosses zu Spalatro.

als dekorative Spielereien. Am auffallendsten tritt dies Verhältniß an dem sogenannten goldenen Thore hervor. Hier legt sich ein horizontaler Architrav über den Eingang, aber die tragenden Säulen fehlen; an ihre Stelle ist der Bogen getreten, der das Thor überwölbt und den Längenbalken als eine ganz überflüssige Unterbrechung der Wandfläche erscheinen läßt. Um die Mauerfläche zu beleben, springen Consolen an derselben vor, auf denen korinthische Säulen, von Kapitäl zu Kapitäl durch einen Rundbogen verbunden, eine Reihe Nischen bilden (Fig. 108). Hier erscheint also das tragende Element zum Getragenen umgewandelt. Das Wesen der Säule ist gänzlich vergessen und ihre Form in sinnloser Weise als Ornament verwandt. — Indessen sieht man aus der unmittelbaren Verbindung der Säule mit dem Bogen, die auch anderweitig vorkommt und bereits zu einer neuen Combination, dem Kreuzgewölbe, führte, den Keim eines neuen architektonischen Princips entstehen. Hatte die antike Welt vergessen, was sie in ihrer Jugendblüthe gelernt hatte, so war ihr Greisenalter auch nicht befähigt, eine höhere Aufgabe der Baukunst zu lösen, obwohl der Reiz der Neuheit sich mächtig genug erwies, wenigstens den Versuch dazu zu wagen.

Fig. 108. Vom goldenen Thore des Kaiserpalastes zu Spalatro.

Diocletian war der letzte Kaiser, welcher den Versuch machte, mit Waffengewalt die neue Heilslehre zu unterdrücken. Die letzte Christenverfolgung gehört seiner Regierung an. Schon breitete die Morgenröthe eines neuen Tages der Weltgeschichte im Osten ihre Schwingen aus und scheuchte vor sich her die wesenlosen Schattenbilder der alten Welt. Todesmatt lag der Riesenleib der römischen Weltherrschaft da. Die letzten Lebensäußerungen des ersterbenden Zeitalters erscheinen in der Kunst wie in den andern Gebieten des Völkerlebens als mechanische Zuckungen, die mehr aus der Gewohnheit des Daseins als aus dem bewußten Wollen hervorgehen. Unter der Hülle des zerfallenden Staatskolosses erwachen aber bereits die Triebe einer neuen Zeit. Nicht ohne Mühe suchen diese sich Bahn zu brechen durch Staub, Moder und Trümmern, über denen endlich die christliche Kirche ihre Siegeszeichen aufpflanzt und mit neuen Lebensformen auch neue Kunstformen ins Dasein ruft.

(Zum Theil nach J. Fergusson.)

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Charakterbilder

aus der

Kunstgeschichte.

Zur Einführung in das Studium derselben

zusammengestellt und herausgegeben

von

A. W. Becker.

Dritte Auflage,

völlig umgearbeitet, vermehrt und verbessert

von

C. Clauss.

Mit Illustrationen.

II. Abtheilung: Das Mittelalter.

Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann.

1869.

Inhaltsverzeichniß.

Die Kunst des Mittelalters.

Die Kunst des Mittelalters.

Einleitung.

Die antike Welt hatte ihr Wesen erschöpfend ausgesprochen. Sie brach zusammen und alle Versuche, sie zu halten, blieben fruchtlos. Unter ihren Trümmern blühte das Christenthum hervor und brachte dem Leben eine neue Weltanschauung, der Kunst einen neuen Inhalt. Das Geistige, die Innerlichkeit, die Welt des Gemüths ward jetzt für sich ausgebildet, um dann von innen heraus sich eine neue Form zu bereiten. Die subjectiven Künste überwiegen deshalb auch bald die objectiven. An die Stelle der Sculptur rückt die Malerei und wird der adäquateste Ausdruck alles Kunstlebens. Die Architektur, wie die Sculptur, welche am meisten zurücktritt, tragen das Gepräge der vorwiegend malerischen Phantasie der christlichen Welt.

Die Architektur eröffnet wiederum den Reigen der Kunstentwickelung, deren erste Periode, die Periode des altchristlichen Styls, die ersten zehn Jahrhunderte der christlichen Zeitrechnung umfaßt. Wie das Christenthum sich innerhalb der alten Lebensformen entwickelte und sie allmählich umbildete, so gingen auch die beiden ältesten christlichen Baustyle, der Basilikenstyl und der byzantinische oder Kuppelbaustyl (auch Centralbaustyl genannt) gleichzeitig aus der Verwendung und Umgestaltung zweier verschiedener antiker Bauwerke hervor. Aus der Markthalle (Basilika), nach anderer Ansicht aus dem Oecus des römischen Wohnhauses einerseits und den Rundtempeln andererseits. Der byzantinische Styl, welcher in Constantinopel seine Blüthenepoche erlebte, fand nur in sehr beschränktem Maße in den Ländern des europäischen Occidents Eingang; hier blieb der Basilikenstyl vorherrschend, der von Italien aus in die übrigen Länder getragen wurde und bis in das Zeitalter Karl's des Großen und darüber hinaus gültig war. — Während so die christliche Kunst ihren Entwickelungsgang antrat, begann die Dienerin eines andern Glaubens eine kaum minder energische, aber doch weniger erfolgreiche und weniger in die allgemeine Kunstentfaltung eingreifende Thätigkeit zu entwickeln: die Kunst des Islam. Sie beruht auf einer ähnlichen Auffassung antiker Elemente, zum Theil unter unmittelbarem Einfluß des Basilikenbaues und des byzantinischen Baustyls, womit sodann mancherlei orientalische Formen, namentlich der Hufeisenbogen und der Spitzbogen verschmolzen wurden. Die mohamedanische Architektur modificirt sich nach den Ländern, in welche die Araber den Islam trugen. Durchgehends ist sie einseitiger Innenbau, in welchem die unentschiedene Grundform von

einer phantasievollen Ornamentik überkleidet wird, welche selbst das structiv Dienende in ein Decoratives verwandelt. Die Bedeutung dieser Architektur beruht daher nur auf der Decoration und in dieser Hinsicht ist sie auch nicht ohne Einfluß auf die mittelalterliche Baukunst des Abendlandes geblieben. Die hervorragendsten Denkmäler der mohamedanischen Architektur bieten Indien, Persien und die Türkei, wie endlich Spanien, wo besonders die alterthümliche Moschee von Cordova und das Kleinod maurischer Baukunst, die Burg Alhambra, immer noch unsere Bewunderung erregen. Die erste Einwirkung der Kunst des Islam auf die christliche Kunst finden wir in Sicilien, wo i. J. 1072 die Normannen an die Stelle der Araber als Herrscher des Landes getreten. Die Bauten der Normannenherzöge, vornehmlich das Schloß und der Dom zu Palermo, ebenso der große Dom zu Monreale mit ihren Spitzbogen-Arkaden und Grottengewölben, sind sprechende Zeugnisse für den Einfluß muselmanischer Kunst auf christliche Bauunternehmungen. — Eine neue Entwickelung der abendländischen Baukunst, eine wesentliche Fortbildung der bisherigen Elemente, beginnt gegen das Ende des 10. Jahrhunderts und zwar hauptsächlich durch die germanischen Völker, welche verjüngend in die Welt- und Kunstgeschichte eintraten. Der eigenthümliche Baustyl, der in dieser Zeit sich herausbildete, wird als der romanische Styl bezeichnet. Während des 11. Jahrhunderts athmet derselbe eine gewisse Strenge und Einfachheit; im Laufe des 12. Jahrhunderts entfaltet er seine reichste und edelste Blüthe, während er gegen Ende dieses und Anfang des 13. Jahrhunderts zum Theil ausartet, zum Theil neue, gothische Formen aufnimmt. Die Glanzpunkte des Styls sind Toscana, die Normandie und in Deutschland Sachsen, Thüringen, die Harz- und Rheingegenden. Wiederum eine neue Entwickelung der Baukunst begann in der spätern Zeit des 12. Jahrhunderts. In dieser Periode trat der sogenannte gothische Baustyl in's Leben. Derselbe, welcher die volle Eigenthümlichkeit und Selbständigkeit der mittelalterlichen Kunst und Bildung ausspricht, bricht entschieden mit der altchristlichen Ueberlieferung; jede Reminiscenz an die antiken, griechisch-römischen Kunstformen verschwindet. Der gothische Styl kam im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts zuerst in Isle de France, in Paris und seiner Umgebung auf. Von dort wurde er noch in demselben Jahrhunderte zunächst nach England übertragen. Sodann aber fand die neue Bauweise schnell Eingang am Rheine und überhaupt in Deutschland und den übrigen nordischen Ländern. Auch in Portugal und besonders in Spanien wurde gothisch gebaut. Italien fügte sich nur gezwungen der Gothik, und nahm nur äußerlich ihre Formen an. Die Blüthe des Styls währte ungefähr bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts. Von da dringt ein Geist der Auflösung in die gothische Architektur. Dennoch hält der Styl sich in manchen Gegenden, namentlich im Norden bis in's 16. Jahrhundert hinein, während in Italien schon im Beginn des 15. eine Reaction zu Gunsten der antiken Bauweise anhebt, die bald den gothischen Styl verdrängt.

Die ältesten Denkmale der christlichen Sculptur sind Sarkophage; dem Inhalt nach christlich, schließt ihr Reliefschmuck sich in Form und technischer Behandlung der spätrömischen Kunst an. Nächst diesen Reliefs sind es Elfenbeinschnitzwerke, kleine Doppeltafeln (Diptychen), die als Weihegeschenke auf den Altar gestellt, später als Deckel von Meß- und Evangelienbüchern benutzt wurden, daran wir die Sculptur der ersten christlichen Zeit kennen lernen können. An diesen Denkmalen sehen wir in Italien den dürftigen Rest bildnerischen Vermögens von Jahrhundert zu Jahrhundert tiefer sinken. In Byzanz hielt sich die Kunst während dieser Zeit auf einer gewissen Höhe technischer Vollendung, doch wurde sie auch hier von einem starren Schematismus niedergehalten, und, statt auf den geistigen Adel der Form, sah man

schließlich nur auf den materiellen Adel des Stoffes. Den ersten Regungen eines neuen lebensfähigen Kunstgeistes begegnen wir sodann in Deutschland, wo im 11. Jahrhundert Bischof Bernward zu Hildesheim allerhand kirchliches Bildwerk in Erz gießen ließ. Daß man auch bereits zu großen Sculpturwerken in Stein Muth und Geschick hatte, bekundet das Relief der Externsteine in Westphalen. Im Laufe des 12. Jahrhunderts wurde die Plastik von der Architektur in Dienst genommen und dadurch einer neuen Entwickelung entgegenführt. In diesem Verhältniß gelang es der Sculptur schon gegen Mitte des 13. Jahrhunderts, in den sächsischen Landen, von den engen Ueberlieferungen der byzantinischen Kunst zu einer nahebei vollendeten Darstellung, zu Wahrheit, Schönheit und ausgesprochener nationaler Eigenthümlichkeit der Formen und Charaktere fortzuschreiten. Zeuge dessen sind besonders die Sculpturen in der Kirche von Wechselburg und an der goldenen Pforte des Doms von Freiberg. Wie die romanische Architektur, so vermochte auch die Blüthe ihrer Sculptur sich vor dem eindringenden gothischen Styl nicht zu halten. Die erregte Empfindung der Zeit fand ihre Gedanken verständlicher und ergreifender in den neuen energischen Formen ausgesprochen als in den noch so fein durchgebildeten Gestalten des früheren Styls.' Im Gefolge der gothischen Architektur sehen wir überall, wohin dieselbe ihren Fuß setzt, die Sculptur eine ungemein rege Thätigkeit entfalten. — Die italienische Bildnerei blieb weit hinter der des Nordens zurück. Noch im 12. Jahrhundert ringt sie vergeblich nach einem höheren Ausdruck von Leben. Erst gegen Mitte des 13. Jahrhunderts beginnt auch hier ein der romanischen Kunstblüthe des Nordens vergleichbarer Aufschwung. Nicola Pisano vollzieht hier, durch Studium der Antike und Naturbeobachtung, den Schritt, der in Deutschland schon in jenen oben erwähnten sächsischen Sculpturen vollzogen erscheint. Der Sohn jenes Nicola, Giovanni Pisano, führte die italienische Bildnerei weiter, indem er, nicht ohne directe Einflüsse von Deutschland her, seinen Gestalten jenes gesteigerte Empfindungsleben einhauchte, welches die Sculptur der nordischen Gothik charakterisirt. Eine große Anzahl von Schülern schließt sich seiner Richtung an und bildet die toskanische Bildhauerschule, welche die Wirkung des epochemachenden Meisters durch ganz Italien trägt.

Die **Malerei** beginnt, wie die Sculptur, in den Katakomben von Rom, deren Wände und Decken sie mit heiligen Zeichen und symbolischen Gestalten in der spätrömischen Weise ausschmückte. Eine umfassende Thätigkeit entwickelte sodann die Malerei, nach Einführung des Christenthums als Staatsreligion, in der Ausstattung der Basiliken mit Mosaiken. Die Technik des Mosaiks hielt eine freiere reichere Entwickelung der Malerei nieder und von der neuen Seele, die in diesen Formen auf ihren Ausdruck harrt, ist noch nichts wahrzunehmen, als ein ganz ferner Anklang von Gemüth und Innigkeit, wie andrerseits eine Haltung feierlichen, großartigen, streng objectiven Ernstes. Vom 6. Jahrhundert an, in der Zerrüttung Italiens, verwildert das Kunstvermögen immer mehr und sinkt auf die Kinderstufe des Orients herab. Die dürftigen Reste des classischen Formgefühls retten sich nach Byzanz. Und erst von hier aus wieder wurde im 11. und 12. Jahrhundert die Malerei durch griechische Künstler nach Italien zurückgebracht. Unter ihrem Einfluß erwachte die Kunst Italiens von ihrem fast tausendjährigen Schlaf. Ihre ersten Werke fallen in's 13. Jahrhundert und finden sich am Dom zu Spoleto, in den Baptisterien von Florenz und Parma und in der Vorhalle der Marcuskirche zu Venedig. Diese Werke stehen jedoch noch ganz innerhalb des Byzantinismus. Cimabue aus Florenz und Duccio von Siena, obgleich ebenfalls von byzantinischer Form und Technik ausgehend, wenden sich mehr wieder der Natur zu. Aber erst

Giotto bricht vollständig mit den Byzantinismus und begründet die neue italienische Malerei. Unter seinen Schülern scheinen Taddeo Gaddi, Spinello Aretino und Niccolo di Pietro die bedeutendsten. Ebenso ist, als einer der geistesverwandtesten Nachfolger Giotto's, Orcagna hervorzuheben. In Deutschland nahm die Malerei einen früheren, frischeren Aufschwung als in Italien. Die Quelle für die Anschauung der verschiedenen Stadien der Entwickelung gewähren uns vor Allem die Miniaturen. Zunächst, und zwar in der karolingischen Periode, bewegen sich dieselben in den gesunkenen antiken Typen, aber bereits im 11. Jahrhundert zeigen sie eine selbständige Auffassung der mittlerweile eingedrungenen byzantinischen Kunstweise. Auch die Wandmalerei wurde bereits im 11. Jahrhundert in großer Ausdehnung geübt. Aus dem entwickelten 12. Jahrhundert sind mehrfach bedeutende Reste derartiger Malereien auf uns gekommen. In der Schlußepoche des romanischen Styls scheint die Wandmalerei besonders am Niederrhein, in Westphalen und Sachsen sich in fester Tradition zu umfassenden Leistungen ausgebildet zu haben. Der gothische Baustyl war der Wandmalerei nicht günstig und was derselben dadurch an künstlerischen Kräften und Mitteln verloren ging, kam der Glasmalerei zu gut, welche ein Lieblingskind der Gothik wurde. In der Tafelmalerei endlich übertrifft Deutschland alle übrigen nordischen Länder besonders seit Mitte des 14. Jahrhunderts, wo diese Technik aufblühte. Die erste namhafte deutsche Malerschule ist die Prager in der Zeit des kunstliebenden Kaisers Karl IV. Als Hauptmeister gelten Kundze und Theodorich von Prag und Nicolaus Wurmser von Straßburg. Eine zweite bedeutende Schule läßt sich um die Mitte des 14. Jahrhunderts in Nürnberg nachweisen. Das plastische Element herrschte hier wesentlich vor. Das malerische Element dagegen tritt auf in der dritten und bedeutendsten Schule, der von Köln, Ende des 14. Jahrhunderts.

1. Die Anfänge der christlichen Kunst.

Der Keim einer christlichen frühsten Gemeinde entfaltet sich in Jerusalem unter Petrus bereits nach dem ersten Pfingstfest. Nach Schmuck und bildender Kunst jedoch erweckt bei den Judenchristen die neue Lehre noch kein Verlangen. Schon der althebräischen Phantasie stand nur das Wort zu Gebote. Aber weitere Kreise zieht das Christenthum. Bereits nach dem Schluß des ersten Jahrhunderts hat die Lehre in allen Theilen des römischen Reiches Wurzel gefaßt. Neben der Siegesgewalt der christlichen Lehre erklärt nur der innere Verfall des römischen Weltreiches diese rasche Verbreitung. Das Morgenland hat in Erhebung des einen alleinigen höchsten Gottes den Gipfelpunkt seines Glaubens erreicht. Natur und Mensch jedoch standen dem Schöpfer unversöhnt und werthlos nur als Geschöpf gegenüber. Die Furcht, statt Anfang, war schon der Weisheit Ende. Was dem Judenthum haltlos und unwerth erschien, gelangt bei den Griechen zu voller Ehre. Religion und Kunst begeistigen den Wirkungskreis der Naturgebiete und menschlichen Sphären zu menschengleichen geläuterten Göttern, die machtvoll herrschen, weil sie, was mächtig in jenen

Gebieten ist, zum Inhalt und Recht ihres Waltens haben. Doch auch den Griechen sind Wachsthum und Heil nicht dauernd beschieden. Und das siegreiche Rom? Zur Anschauung lebensvoll schöner Götter vereinen sich Glaube und Kunst hier in keiner Epoche. Das Alterthum, wie lange es äußerlich fortbesteht, ist seinem geistigen Ende nahe. Es hatte dem Menschen Götter gegeben, irdischen Inhalts und irdischer Macht, doch die heiteren Götter heiter entthront, und die römisch ernsten herabgewürdigt. Es hatte den Staat wie den Einzelnen zu sittlicher Bildung und Freiheit veredelt, die Freiheit aber in Knechtschaft verkehrt, und die Spitze der Bildung zur Barbarei unerhörter Laster zurückgebogen. Mit einem Worte, es hatte den Kreis des Vergänglichen zum alleinigen Zweck gehabt, und nun es am Ziele steht, erscheint der Siegespreis werthlos. Die sonnige Welt ist ergraut, und der Tod das Ende. Noch einmal sucht zwar die Philosophie nach erneuter Lösung. Aber auch dieser Aufschwung frommt nur den Gebildetsten. Den Armen, den Ungelehrten kommt früher schon eine frohere Botschaft; kein Wort nur der Lösung, das volle Wort der Erlösung selber; Gottes Wort statt der Menschenrede. Durch die Welt, da nirgend ein Anhalt, geht überhaupt ein Ungnügen im Schwankenden, ein Schauer der Ahnung und bangen Sehnsucht nach unerforscht Festem. Den Lebendigen ist wie Sterbenden, deren letzter Blick zum Emporblick wird. Die äußere Härte des römischen Jochs hat die Härte der inneren Selbstsucht zerrieben. Der Liebe ist wieder die Stätte bereitet; der Liebe, welche das Tiefste enthüllt, und die Pein der Vereinzlung zur Freude seliger Gemeinschaft verwandelt.

Von den römischen Machthabern ist die junge Kirche Jahrhunderte lang noch nicht anerkannt. Sie wird nur geduldet, oft verfolgt. Inmitten dieser drohenden Gefahren bleibt der christliche Cultus ein mehr geheimer als offenkundiger Gottesdienst. Fest- und Sonntagsfeier, Taufen und Trauungen werden in den Wohnungen einzelner Mitglieder abgehalten. Wie sich die Gläubigen im Leben aber als eng vereinte Gemeinde empfanden, wollten sie nach dem Tode auch, von den Heiden getrennt, bei einander ruhn. Derartige gemeinsame Grabstätten wurden gleichfalls an Gedächtnißtagen Stätten der Andacht. In Rom und Neapel vornehmlich die unterirdischen Katakomben. Ihre labyrinthisch sich kreuzenden Gänge mit Grabkammern, Nischen und größeren Hallen zeigen denn auch, der Zerstörung weniger ausgesetzt, die frühesten Spuren und Reste altchristlicher Kunstübung; Reliefs an Sarkophagen und Malereien an Wänden und Wölbungen.

Die nöthige Kunstcultur fehlte in Italien nicht. Und obschon auch im zweiten Jahrhundert die vielen Neubauten Hadrian's der Malerei noch einmal neue Anregung geben, scheint dennoch die Liebe für farbigen Schmuck die Christen kaum schon beeinflußt zu haben. Die Gemeinden mehren sich noch aus dem ärmeren Volk, das an dem immer halb künstlichen Kunstsinn wenig Theil nimmt. Und wäre auch das nicht, was bieten die Kunstwerke dem Neubekehrten? Sie verschönern nur das, was die Christen fliehn und besiegen sollen. Erst nach und nach verzweigt sich das Christenthum auch mit dem römischen Leben enger.

Die anfangs so frische Erzählung der Leidensgeschichte, der Thaten der Jünger und der Apostel erblaßt unterdeß als lebendige Erinnerung mehr und mehr. Statt ihrer erwacht und verstärkt sich der Trieb aus Christi Worten und Wunderwerken, aus dem überhaupt, was bis dahin nur als Begebnisse vorlag, allgemeinere Lehren zu ziehen. Der Glaube wird streithafte Theologie, die verpflichtend die echten Lehrsätze feststellt. Empfindung und Anschauung aber begnügen sich nicht mit dem kühlen Bekenntniß. Was dem Spätgebornen leibhaftig zu sehen nicht mehr vergönnt ist, wollen sie dennoch vor Augen haben — anders als es wirklich geschehen — ver-

geistigt, klarer, verständlicher, doch näher und sichtlicher als es das Dogma giebt, und das Wort es erläutert. Wenn hierfür auch nicht schon die Kirchen selber als der geeignete Schauplatz erscheinen, so finden sich auf äußeren und inneren Anlaß andere Locale. Der Bestattungsort der Märtyrer soll dem ersten Blick Kunde geben, wofür die gelitten, die stumm dort ruhen. Von den kenntnißreicher Gebildeten umgekehrt, hat nicht jeder Bekenner durch seinen Uebertritt den gewohnten Ansprüchen streng entsagt. War ihr Leben schmuckvoll von Kunst umgeben, so darf auch wohl ihre dunkele Gruft an Gestalten erinnern, von denen sie sich im Himmelsglanze umringt zu sehen hoffen.

Wann aber in den Gemeinden die Sitte begonnen habe, die Grabstatt und den Versammlungsort mit Gemälden zu zieren, steht noch nicht fest. Allem Anschein nach gehn die ältesten Reste nicht tiefer herab als in die zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts. Viele verlegen sie erst mit guten Gründen ins vierte. Die bis zur Verfolgung durch Diocletian minder gestörte Sicherheit läßt die Christen jedoch vielleicht in dieser Zwischenzeit schon für ihre Zwecke zur Kunst gelangen. Dem Kunstwerth nach ist im Vergleich zum ersten Jahrhundert die römische Malerei des dritten von Stufe zu Stufe zwar tiefer gesunken; doch gerade der Rückgang der alten Kunst dient der neuen zum Fortschritt. Sie wird dadurch Ende und Anfang zugleich. Die Werke der Glanzzeit sind fertig abgeschlossen in Form und Inhalt. Ihre Schönheit, dem Zeitsinn kaum mehr verständlich, ist keines veränderten Ausdrucks fähig. Die verschlechterte Kunst der Gegenwart, soll irgend von Umschwung die Rede sein, bedarf dagegen der Wiedergeburt und fordert den Nachdruck höherer Bedeutung. Ihr diesen Lebenshauch einzueignen, das ist, wie der nächste Beruf altchristlicher Kunst, auch das nächste Problem der altchristlichen Maler.

Die früheren Gemeinden schon hatten Erkennungszeichen. Das Kreuz in mehrfacher Form, umringt von den Hauptbuchstaben aus Christi Namen, oder dem A und O als Anfang und Ende; andre Symbole beziehungsreich meist auf Stellen der Schrift, auf Aussprüche Christi, auf seinen Tod, auf das Leben durch ihn; das Lamm, die Taube, Anker und Schiff, der Fisch, die Palme, die dann als Zierraten auch auf Lampen, Pokale und sonstiges Geräth übertragen wurden. — Symbole und Zeichen sind noch nicht Kunst. Sie weisen nur auf das Verlangen hin, den Lebensschatz des geheiligten Herzens auch äußerlich sichtbar anzuschauen.

Den Weg zur Kunst eröffnen andere Zeitumstände. Als sicherster Glaubensquell galt im dritten Jahrhundert zwar noch die Ueberlieferung der Apostel. Ihr gegenüber werden gleichfalls jedoch die Apostelgeschichte, Paulus' Briefe, die Evangelien erklärt und gelesen, der alte Bund in den Kreis der Erbauung hineingezogen. Und gerade der alte Bund scheint der Form wie dem Inhalt nach Einfluß zu üben. Die Phantasie keiner andern Nation ergeht sich so stetig in Gleichnißreden als die der Juden. Tritt hierdurch das Unsichtbare und Weiteste, halb zwar verschleiert, in faßlich anschaubare Nähe, so sucht gleichzeitig das Alterthum seine kaum mehr verehrlichen Götter des Schmuckes zu entledigen, mit welchem sie Glaube und Kunst immer fester umkleidet hatten. Einsichtige sehn schon zur Zeit Plutarch's in der mythischen Form nichts als ein Gefäß, das einen tieferen Inhalt verberge, und deuten sie neu und umfassend aus.

Jener jüdischen Sinnbilderliebe, wie diesem Deuten und Andersverstehn entspringen, dem Zeitsinn gemäß, die nächsten Werke der Malerei. Die antik lebendige Kunst befriedigt sich nicht mit Ebenbildern. Die klare Gestalt soll nicht verwandt nur und ähnlich erscheinen. Ihr ganzer Inhalt soll taghell und ungetheilt die ihm allein gehörige Form durchdringen. Wie hätten die Christen das gleiche Ziel beim

ersten Schritt bereits anstreben können. Die heidnische Kunst und Wirklichkeit stehen dem Leben Christi so fern, daß, abgesehen von religiöser Scheu, ein Verschmelzen beider im Geiste und Sinn antiker Schönheit ohnmöglich wird. Ein Weg nur bleibt offen. Der Umweg, daß keine Gestalt, kein Vorgang, wie groß oder schön er sei, sich selber bieten und darstellen soll, daß jedes Begebniß, jede Figur bescheiden im Gegentheil nur auf eine andere Bedeutung leitet. Auf diesem Wege versuchen die Maler die Hauptgedanken des Christenthums zu veranschaulichen.

Vereinzelt werden zu diesem Zweck antike Mythen in Anspruch genommen. Und weshalb nicht? Heißt es von Orpheus, der Ton seiner Leyer habe die Thiere des Waldes gezähmt, das christliche Auge, wie kenntlich Orpheus als griechischer Sänger bezeichnet ist, sieht doch nicht in ihm nur Apollo's Sohn, den Mitbegründer des Bacchusdienstes; es faßt ihn sogleich in Bezug auf Christus, dessen noch sanfteres Wort die Heiden bekehrt und die Kirche erbaut hat des neuen Bundes. Nähere Ausbeute liefert das jüdische Grundbuch. Beide, der alte und neue Bund verknüpfen sich wie Verkündigung und Erfüllung. Hat Abraham auf Gottes Gebot nicht gezaudert, Isaak zu schlachten, um wie viel liebender für die Welt hat Gott den eingeborenen Sohn geopfert. Daß Moses' Stab die Quelle aus starrem Felsgestein schlägt, voraussagt das Wunder von Christi Geburt. Und lag auf dem Heiland nicht schwerere Schmach als jemals auf Hiob, und ist er nicht dennoch auferstanden, unversehrt wie Jonas und Daniel, und emporgefahren gleich wie Elias? Der große Umkreis verwandter Züge erlaubt es zugleich, die verschiedenen Begebnisse zur Verbildlichung verschiedener Seiten in Christi Wesen und Wandel zu nutzen. Reicht hierfür das jüdische Grundbuch nicht aus, so bieten die bildlichen eigenen Worte, in denen der Heiland sein Wirken ausspricht, noch einen näheren festeren Anhalt. Nennt er sich selbst doch den guten Hirten? Nach diesem Ausspruch verbildlicht der Hirt, der das verirrte Schaf in der Wüste aufsucht, jedem Verirrten das Gnadenamt, das Christus für alle Zeiten verwaltet. Ein weiterer Schritt liegt dadurch nahe: die Wunder, die Christus vollbracht, nun auch thatsächlich als Werk des Erlösers vor Augen zu stellen. Nur das Wagniß, ihn selber erkennbar in eigner Gestalt, persönlich gleichsam, ins Leben zu rufen, bleibt aus. Ein Jüngling, so schön die Kunst ihn zu bilden vermag, muß ihn ersetzen. Ein Genius der Phantasie vertritt den, der nur noch im Himmel thront. Zu reicherer Entfaltung dringt, allen Anzeichen nach, der Kunsttrieb der ersten christlichen Maler nicht vor.

Von den mannigfaltigen Malereien in den Katakomben zu Rom und Neapel entspricht jedoch nur der kleinere Theil dieser Auffassung. Der bessere ist muthmaßlich auch der frühste. Die heidnische Kunst, je tiefer sie selbst in Verfall geräth, kann immer geringere Hülfe leisten, und Selbständigkeit hat die christliche aus eigenen Mitteln noch nicht erlangt. In Hauptpunkten folgen die ältesten Reste gern dem Styl der römischen Malerei des ersten Jahrhunderts, soweit er sich für Zimmer- und Hallenschmuck fortgeerbt hatte. Der Sinn für zwanglose Schönheit erfindet nicht neu, doch ist nicht erstorben. Stellung, Bewegung, Ausdruck haben noch Freiheit. Im Körperbau herrscht der Jugendreiz vor; Greise und ältere Frauen gehören fast zu den Seltenheiten. Gewandmotive und Faltenwurf stehen früheren Vorbildern nahe. Nur das feinere Verständniß ist eingebüßt, die plastisch deutliche Durchbildung in flüchtiges Andeuten aufgegangen.

Wie nah oder fern das Ganze in dieser Art an heidnische Kunstschönheit streifen mag, von innen belebt die Gestalten ein neuer Grundzug. Was ihr Anblick erwecken soll, ist nur in Ausnahmsfällen der tiefere Schmerz und die Leiden des Herrn.

Abraham's Opfer, Hiob's Heimsuchung kommen nicht häufig vor. Auf die Qualen der Märtyrer deuten nur etwa die Männer im feurigen Ofen. Den Kern bildet immer von Neuem der gute Hirt. Und fehlt dieser einende Mittelpunkt, so sollen doch Jonas, die Arche Noah's, der Engel, der zu Tobias fliegt, nur zu Trostgedanken ermuthigen. Der Tod ist besiegt und die Sünde bezwungen. Diese Gnadenfülle verkündend, beseelt die besseren Gemälde ein milder Anhauch der Freundlichkeit dessen, an den sie mahnen. Sie spiegeln Sammlung und Stille wieder. Und wenn schon als Heiden die reichen Römer ihr Grabdenkmal mit Rosen und Veilchen bepflanzen ließen, erheitern jetzt auch die christlichen Bilder reifende Früchte, Blumenvasen und Vögel mit Blüthenzweigen. Damit es aber dem Troste zugleich nicht an Strenge gebreche, stehn als Begleitung fast überall, statuenähnlich, die Arme emporhebend, Betende, welche den Andachtsernst der Gemeinde kund thun und neu erwecken.

Obschon die bedeutendsten dieser Gemälde die Wölbung und Wände auch größerer Hallen bedecken, entfaltet doch keins eine reichere Handlung, deutet keins auf Umgebung und äußres Local. Für Moses genügt als Bezeichnung bereits ein Felsstück nicht größer als er; für Adam und Eva Schlange und Baum. Um Naturtreue handelt sich's ebensowenig. Selbst die Hauptvorgänge beschränken sich meist nur auf eine Figur. Der Entwicklung zu Gruppen, welche ein wirklicher Vorgang fordern würde, ist Einhalt gethan, um jede Gestalt der Deutung entgegenzuheben, an die sie erinnern soll. Umfassende Compositionen breiten sich folgerecht nur als Zusammenreihen verschiedener Begebnisse aus. Der verknüpfende Punkt wird nur dem innern Auge verständlich; das äußere muß mit der Symmetrie der Vertheilung zufrieden sein.

Diese Anordnung zeigt hauptsächlich eines der ältesten Deckengemälde, das leider nur noch in Bosio's ungenauer Zeichnung vorhanden ist (Fig. 109). In dem mittleren Achteck sitzt auf niedrigem Felsblock mit phrygischer Mütze Orpheus, freudigen Blickes die Leier spielend, deren Klängen, auf nahem Baumzweig ein Pfau, am Boden die wilderen Thiere horchen. Umher in acht kleineren viereckigen Feldern steht Moses dem Lazarus, David dem Daniel entgegen, dazwischen als Ausfüllung je eine Landschaft mit Rindern und Schafen. Die Auslegung macht wenig Schwierigkeiten. Wie Moses dem Felsen die Quelle entlockt, weckt Christus vom Tode; wie David's Schleuder den Riesen besiegt, zähmt Daniel den Löwen, doch Christi Wort überragt und vereinigt alle diese Thaten, die ihn nur haben verkündigen sollen. In freier Stellung der Jugendgestalten David's und Daniel's, in Orpheus' Anmuth und Moses' Würde kam dies Gemälde vielleicht der älteren Kunst noch am allernächsten. —

Minder im Ganzen formenschön, doch dem Ausdruck nach christlicher, ist ein verwandtes Gewölbebild (Fig. 110) mit dem guten Hirten im obersten Kreise. Das sonnengebräunte Angesicht, zum Wandern gegürtet der gelbe Rock, die schlanken Glieder, Sandalen, Syrinx stellen ihn deutlich als Hirten dar, der weit aus und lange geweidet hat. Auf glückliche Heimkehr deuten die Milchgefäße, sowie der Stab, den er niedergelegt. Mit fernem Anklang an Hermes noch, der den Widder trägt, ist es den christlichen Malern nicht häufig geglückt, in antiker Form die christlich befriedigte innere Güte so unbefangen zum Ausdruck zu bringen.

Die ähnliche Anordnung wiederholt sich mehrfach. Für andere Bilder genügt ein mittleres Hauptfeld. Den übrigen Raum füllen Arabesken, oder gesondert in Abtheilungen, je eine Betende in typisch gewordener gleicher Haltung. An Wänden stehen die verschiedenen Scenen auch über- und untereinander, oder gegen die Wöl-

Fig. 109. Deckenmalerei aus den Katakomben Roms.

Fig. 110. Der gute Hirt. Aus den Katakomben Roms.

bung hinauf, wie der Raum es zuläßt, in Halbkreisbogen. Als lieblichstes Beispiel dieser Art sitzt in einem erst ohnlängst entdeckten Halbrund als Einzelfigur Jonas unter dem Laubgehänge, so knabenhaft schön, als gälte es, statt des Propheten den Liebling des Zeus, Ganymed, zu schildern, bevor ihn der Adler emporgetragen (Fig. 111).

Fig. 111. Jonas. Aus den Katakomben in Rom.

Mit solchen nur metaphorisch verständlichen Werken jedoch ist der Kreis nicht geschlossen. Eine, wenn auch geringere Anzahl, veranschaulicht ihren Gegenstand ohne weiteren Umschweif. Wie wenig sie gegen andre zurücksteht, beweist ein größres in Halbkreisbogen; ebenso einfach in Anordnung als ernst im Ausdruck. In doppelter Tunica, die obere muthmaßlich braunroth, die untere weiß, hält die betende Hauptfigur streng die Mitte. Rechts kleiner, auf einem Sessel, wie man sie noch in den Katakomben findet, sitzt, ihr Kind auf dem Schooß, eine gleich ernste Mutter. Der Geistliche gegenüber links, zeigt über die Schulter des Mädchens auf einen Schleier in ihren Händen, indeß etwas rückwärts die dritte Figur das Abzeichen reicht, mit welchem sich Jungfrauen zu schmücken pflegten, die sich ewiger Keuschheit gewidmet hatten. Ein Hinweis auf die Jungfrau Maria und Christi Geburt scheint nicht bezweckt. Es gilt nur die fromme Gemeinde zu schildern, der Keuschheitsgelübde nicht höher stehn als christliche Ehe und Mutterglück.

Aehnliche Darstellungen enthalten die Katakomben auch zu Neapel, doch sparsam und auch in Blättergezweig und in Blumenschmuck nicht immer genauer und zierlicher. Andere beschränken sich häufig auf arabeskenartige Einordnung bekannter Symbole, des Ankers und des Schiffes, des Pfaus, der Taube, des Weinstocks.

Noch sei in Kürze der Sarkophagreliefs gedacht, in welchen die Anfänge der christlichen Plastik auftauchen. Meist aus einer späteren Zeit stammend, zeigen diese Reliefs den Darstellungskreis der Malereien erweitert. Tod, Auferstehung, Himmelfahrt Christi treten jedoch auch hier nicht vor Ende des 6. Jahrhunderts auf. Das frühere christliche Alterthum hat die Mysterien des Glaubens nie dargestellt. Eines der ältesten und zugleich besten Werke ist der Sarkophag des Junius Bassus aus der Mitte des vierten Jahrhunderts (Fig. 112). Aber wie in der Malerei zeigt auch in der Sculptur die altchristliche Zeit in ihrem Fortgang ein abnehmendes Kunstvermögen. Immer ärmer werden die Motive, immer dürftiger die technischen Mittel. Gestalten der antiken Mythe werden vielfach christlichen Vorstellungen anpaßt. Begegnen sich doch überhaupt die heidnische und christliche Welt in dieser Symbolik des Grabes, in der Idee der Auferstehung, der Unsterblichkeit; welche

Idee nicht nur den ganzen Bilderkreis der erwachenden christlichen Kunst beherrscht, sondern auch die gleichzeitige untergehende Kunst des Heidenthum durchzittert.

Unter den heidnischen Kunstmonumenten des zweiten und dritten Jahrhunderts spielen die Sarkophagreliefs eine hervorragende Rolle. Sie sind vielleicht der originellste Theil dieser Kunstperiode. Die Reliefs bieten meist Darstellungen aus dem Mythenkreise des Dionysos, der Demeter und Persephone, der Niobidensage u. s. w. Die beiden zuerst genannten Mythen bildeten in den Mysterien die Einkleidung für die Idee der Unsterblichkeit, die in denselben mitgetheilt wurde, wie ja die Parallelisirung von Natur- und Seelenleben die ganze Mysterienlehre durchzog. Dabei sind die Dionysosdarstellungen sehr häufig heiterer, zunn Theil ausgelassen heiterer Art, nnd von ihnen gilt vor Allem, was der geistvolle Feuer-

Fig. 112. Sarkophag des Junius Bassus.

bach über diese Gräbersymbolik gesagt hat, daß ein ganzes Füllhorn poetischer Blumen hier über die Ruhestätte der Todten ausgegossen sei, daß die bunte Reihe mystischer Bilder, welche hier verwandt wurde, sich Märchen vergleichen lasse, mit welchem ein gemüthvoller Dichter sich die Stunden des Trübsinns wegzutäuschen weiß. Ernster ist schon der Demetermythus und ernster auch ist das in jener Zeit und gerade auch auf Sarkophagen gerne gewählte Märchen von Eros und Psyche, das unmittelbar ausgeht von der philosophischen Speculation über die Unsterblichkeitslehre. Ebenso verstecken sich hinter die Niobesage und übrigen Darstellungen aus der Heroensage Todesgedanken, Furcht oder Hoffnung, je nachdem gerade die Stimmung war. Wir dürfen aber, um dieß zu verstehen, uns nicht blos an den Stätten des Todes umsehen. Wer sieht nicht, wenn er die geistigen Erscheinungen in den letzten Jahrhunderten der antiken Welt in's Auge faßt, wie ein Ringen nach der Lösung jenes großen Problems vom Schicksal nach dem Tode durch alles hindurch geht, welche Rolle dieses Räthsel in Religion und Philosophie spielt? Es ist als ob das Bewußtsein, einer sinkenden Welt anzugehören, in den einzelnen

denkenden Geistern eine individuelle Gestalt angenommen und sie getrieben hätte, für die daran sich knüpfenden Gedanken Beruhigung zu suchen. Von diesem Gesichtspunkte aus ist es aufzufassen, wenn man in allen Religionen, in allen philosophischen Systemen umherforschte, wenn man die alten Mythen der eigenen Religion wieder hervorholte, um auch in ihnen irgend einen Anhaltspunkt zu finden, der über jene dunkle Fragen Auskunft gäbe. Aber, und dieß ist eben der große Unterschied zwischen der heidnischen und christlichen Welt jener Zeit, — über dieses Suchen kam man nicht hinaus: auch das am tiefsten gehende religiöse Bewußtsein, auch die höchste Speculation, auch das gesammte Mysterienwesen wußte nichts zu gewinnen als eine allgemeine Ahnung, als eine unbestimmte Hoffnung der Unsterblichkeit. Anders das Christenthum: es trat auf mit der Versicherung, jenes Räthsel in den bestimmtesten, befriedigendsten, in geschichtlich versiegelter und verbürgter Form geben zu können, es bot an der Stelle jener Ahnung die absolute Gewißheit, und die Zuversichtlichkeit, mit der jene Versicherung gegeben, konnte ihres Eindrucks gerade in der heidnischen Welt nicht verfehlen: hier hatte man endlich die Beruhigung, die man suchte.

(Nach J. H. Hotho und dem „Christl. Kunstbl.")

2. Der christliche Kirchenbau.

a. Die altchristliche Basilika.

Das dritte Jahrhundert nach Christus war die Geburtszeit des christlichen Kirchenbaues. Bis dahin hatten die Christen in der Verborgenheit und dem Dunkel von Privathäusern und Katakomben ihrem Gotte dienen müssen. Geduldet, bald auch als Religion anerkannt, wurde dem Christenthume der Kirchenbau Bedürfniß und Nothwendigkeit. Nach einer Bauform für diesen Zweck suchend, konnte man den Einflüssen der vorhandenen antiken Formenwelt sich nicht entziehen. An eine Nachahmung oder Benützung der heidnischen Tempel konnte freilich so wenig gedacht werden, als an eine Nachbildung des salomonischen Tempels, weil beide nicht für das Volk, sondern nur — meist klein und dunkel — für die Vertreter des Volkes, die Priester, allein zugängliche Heiligthümer waren, dort Gehäuse für das Götterbild, hier Ort des — auf der Bundeslade thronenden Jehovah. Aber ein heidnisch weltliches Gebäude bot, weiter entwickelt und dem Bedürfniß angepaßt, eine zweckmäßige Form dar; dieses Gebäude war die Basilika, welche die Wurzel des Kirchenbaues wurde. *)

Stoa Basileos (Königshalle) oder Oikia Basilike (königliches Haus) nannte

*) In neuester Zeit hat sich, gestützt auf eingehende Nachforschungen (Vergl. Zestermann, die antiken und christlichen Basiliken) die Ansicht geltend gemacht, daß die älteste Gestalt der christlichen Gotteshäuser dem Oecus des römischen Wohnhauses entlehnt sei, der allerdings auch, wie wir aus Vitruv wissen, in manchen Fällen große Uebereinstimmung mit der antiken Markthalle hatte.

man zu Athen die Säulenhalle, in welcher der Archon Basileos öffentlich Gericht hielt. Die Eroberer und Schüler Griechenlands, die Römer, nahmen die Form dieser Halle auf und behielten selbst den Namen Basilika bei. Es ist uns kein Bild der griechischen und auch keine genaue Anschauung der römischen Basilika erhalten. Letztere aber diente jedenfalls dem gemeinsamen Zwecke des kaufmännischen Verkehrs und der Rechtspflege. Sie bestand demgemäß aus zwei Haupttheilen, dem Bazar, der eine oblonge Grundfläche hatte und insgemein mit Säulenstellungen und Galerien auf allen vier Seiten versehen war, und dem Tribunal, welches sich, um einige Stufen erhöht, in Form eines Halbkreises, die Sitze der Richter umschließend, an eine der Schmalseiten des Oblongums anlehnte.

An diese mit ächtrömischer Zweckmäßigkeit ausgedachte Anlage knüpfte die Entwickelung des christlichen Kirchenbaues an. Den Namen Basilika, die Königshalle, konnte man um so eher beibehalten, indem die Kirche nicht sowohl der Gemeinde dienend, als „dem König der Könige“ angehörig und geweiht erachtet wurde. Die Veränderung, welcher die Basilika, der neuen Bestimmung entsprechend, zunächst unterzogen wurde, war, daß man die Trennung in zwei Theile aufhören ließ und ein Ganzes mit einem sichtbaren Mittelpunkte schuf. So fiel denn die Säulenhalle fort, welche in der heidnischen Basilika den Bazar von dem Tribunal trennte; aber die Säulenreihen in der Längenrichtung des Gebäudes blieben stehen und theilten den Hauptraum in mehrere Schiffe. Zugleich erhielt Letzterer eine stetige Bedachung. So war zugleich Platz für die Priester und für die Gemeinde gewonnen und das Ganze als eine einzige in sich gegliederte Räumlichkeit festgestellt. Die Gemeinde versammelt sich in dem Langhause; die frühere Tribune (von ihrer Form auch Concha oder Apsis genannt) nimmt die Priester auf; in ihrer Mitte sitzt auf erhöhtem Stuhl der Bischof, und zwischen Priestern und Gemeinde steht als verbindendes Glied der Altartisch.

Weitere Modificationen ergaben sich, welche charakteristisch für die christliche Basilika geworden sind. Die Säulen wurden mehr auseinander gerückt, um freieren Durchblick und Zugang für die Nebenschiffe zu gewinnen. Je älter die Basilika, desto dichter und gleichmäßiger sind im Innern die Säulenstellungen. Man streckte das Langhaus mehr. In einer der ältesten der auf uns gekommenen Pfeilerbasiliken, in der sogenannten „Basilika des Reparatus“ unter den Ruinen der alten Römerfeste bei Orleansville in Algerien, (vom Jahre 252) findet man bereits neben dem breiten Mittelschiffe je zwei Seitenschiffe, also im Ganzen fünf Schiffe (Fig. 113). Als sich die Zahl der Geistlichkeit vermehrte, wurde der Altarraum durch Hinzunahme eines Theils vom Mittelschiffe vergrößert, so entstand das Querschiff zwischen der Apsis und dem Langhaus, welches Querschiff bald auch über die Breite des Langhauses und über die Seitenschiffe südlich und nördlich sich hinausstreckte, so daß die Kirche eine Kreuzform erhielt. Diesen großen Fortschritt zeigt der Grundriß der alten St. Peterskirche in Rom, welche 1506 der heutigen weichen mußte (Fig. 114). An der, dem Altarraum gegenüberliegenden Westseite des Langhauses war ein schmaler Vorraum abgeschnitten für die nicht zur Kirchengemeinschaft Zugelassenen oder von ihr wegen Sünden zur Buße Ausgeschlossenen. Dieser Raum hieß wegen seiner Bestimmung oder auch Form:

Fig. 113. Basilika des Reparatus. Grundriß.

Narthex (Rohr, Geißel). Hieran schloß sich noch, außerhalb der Kirche, ein stiller Vorhof (Atrium, Paradies) mit einem Reinigungsbrunnen. Ferner wurde das Mittelschiff höher gemacht, indem über dem Gebälke (Architrav) oder über die Halbkreisbögen (Archivolten), welche die Säulen verbanden, sich eine reich mit Mosaikgemälden decorirte Wand erhob, auf welcher endlich die ebenfalls decorirte Flachdecke auflag. Wie sich das Innere einer solchen Basilika ausnahm, sehen wir an der alten St. Paulskirche in Rom (Fig. 115 u. 116). Wo nun doppelte Nebenschiffe angelegt waren, da wurde das äußere niederer als das innere gehalten und über die beiderseitigen Nebenschiffe je ein Pultdach emporgeführt, während das hervorragende Mittelschiff ein flaches Satteldach bekam. Ein besonderer großer Bogen, der Triumphbogen, auf Säulen bildet den Uebergang aus dem Hauptschiff ins Querschiff. Die Säulen zu den Basiliken ent-

Fig. 114. S. Peterskirche in Rom. Grundriß.

Fig. 115. S. Paulskirche in Rom. Grundriß.

nahm man den zahlreichen Resten römischer Prachtbauten; häufig kommt das korinthische Kapitäl vor, eben so oft das diesem verwandte römische oder composite Kapitäl. Hinsichtlich dieser baulichen Details sind die ältesten Basiliken die reichsten und schönsten, je später, desto dürftiger, roher, zusammengewürfelter werden dieselben. Auch die Thüren hatten in der Regel antike Pfosten. Die Fenster, meist in der Obermauer des Mittelschiffes, waren halbkreisförmig geschlossen. Thürme gab es noch nicht. Die Außenwände waren meist schlicht und glatt; höchstens daß die Gesimse mit antiken Consolen versehen wurden. So einfach das Aeußere war, so herrlich strahlte in Gold und Farbe das Innere, namentlich der Triumphbogen und die in mystischem Dämmerlicht ruhende Apsis. Endlich war auch noch die Einrichtung des sogenannten Chors eine Eigenthümlichkeit der alten kirchlichen Einrichtung, wenn auch nicht der urchristlichen. Um dem sich immer weiter entfaltenden Kirchengesange einen besonderen Raum zu schaffen, schloß man noch ein weiteres Stück des Mittelschiffes mit steinernen Schranken ab, an denen zwei zur Vorlesung von Evangelium und Epistel

erhöhete Pulte angebracht wurden. Weil für den Sängerchor bestimmt, erhielt dieser Raum den Namen Chor. Wie demgemäß der Bischofssitz in der halbrunden, überwölbten Nische, davor der auf vier Säulen überdachte, mit einem Ciborium überdeckte Altar und noch weiter vorn der Chor im abgestuft sich erhebenden Ost-

Fig. 116. Basilica S. Paul vor Rom.

raume sich anordnete, das zeigt uns der Grundriß von S. Maria in Cosmedin zu Rom (Fig. 117).

Neben der Basilikenform, deren Lebensprincip die Längenperspective ist, tritt früh in Italien, ebenfalls im Anschluß an altrömische Vorbilder, auch der Centralbau auf. Besonders wird er für Baptisterien (Taufkirchen) verwendet, die dannmeist die Form des einfachen oder mit einem Umgange versehenen, oben flachgedeckten oder zugewölbten Achtecks zeigen, in dessen Mitte der Taufbrunnen steht. Das

Narthex (Rohr, Geißel). Hieran schloß sich noch, außerhalb der Kirche, ein stiller Vorhof (Atrium, Paradies) mit einem Reinigungsbrunnen. Ferner wurde das Mittelschiff höher gemacht, indem über dem Gebälke (Architrav) oder über die Halbkreisbögen (Archivolten), welche die Säulen verbanden, sich eine reich mit Mosaikgemälden decorirte Wand erhob, auf welcher endlich die ebenfalls decorirte Flachdecke auflag. Wie sich das Innere einer solchen Basilika ausnahm, sehen wir an der alten St. Paulskirche in Rom (Fig. 115 u. 116). Wo nun doppelte Nebenschiffe angelegt waren, da wurde das äußere niederer als das innere gehalten und über die beiderseitigen Nebenschiffe je ein Pultdach emporgeführt, während das hervorragende Mittelschiff ein flaches Satteldach bekam. Ein besonderer großer Bogen, der Triumphbogen, auf Säulen bildet den Uebergang aus dem Hauptschiff ins Querschiff. Die Säulen zu den Basiliken ent-

Fig. 114. S. Peterskirche in Rom. Grundriß.

Fig. 115. S. Paulskirche in Rom. Grundriß.

nahm man den zahlreichen Resten römischer Prachtbauten; häufig kommt das korinthische Kapitäl vor, eben so oft das diesem verwandte römische oder composite Kapitäl. Hinsichtlich dieser baulichen Details sind die ältesten Basiliken die reichsten und schönsten, je später, desto dürftiger, roher, zusammengewürfelter werden dieselben. Auch die Thüren hatten in der Regel antike Pfosten. Die Fenster, meist in der Obermauer des Mittelschiffes, waren halbkreisförmig geschlossen. Thürme gab es noch nicht. Die Außenwände waren meist schlicht und glatt; höchstens daß die Gesimse mit antiken Consolen versehen wurden. So einfach das Aeußere war, so herrlich strahlte in Gold und Farbe das Innere, namentlich der Triumphbogen und die in mystischem Dämmerlicht ruhende Apsis. Endlich war auch noch die Einrichtung des sogenannten Chors eine Eigenthümlichkeit der alten kirchlichen Einrichtung, wenn auch nicht der urchristlichen. Um dem sich immer weiter entfaltenden Kirchengesange einen besonderen Raum zu schaffen, schloß man noch ein weiteres Stück des Mittelschiffes mit steinernen Schranken ab, an denen zwei zur Vorlesung von Evangelium und Epistel

erhöhete Pulte angebracht wurden. Weil für den Sängerchor bestimmt, erhielt dieser Raum den Namen Chor. Wie demgemäß der Bischofssitz in der halbrunden, überwölbten Nische, davor der auf vier Säulen überdachte, mit einem Ciborium überdeckte Altar und noch weiter vorn der Chor im abgestuft sich erhebenden Ost-

Fig. 116. Basilica S. Paul vor Rom.

raume sich anordnete, das zeigt uns der Grundriß von S. Maria in Cosmedin zu Rom (Fig. 117).

Neben der Basilikenform, deren Lebensprincip die Längenperspective ist, tritt früh in Italien, ebenfalls im Anschluß an altrömische Vorbilder, auch der Centralbau auf. Besonders wird er für Baptisterien (Taufkirchen) verwendet, die dann meist die Form des einfachen oder mit einem Umgange versehenen, oben flachgedeckten oder zugewölbten Achtecks zeigen, in dessen Mitte der Taufbrunnen steht. Das

Baptisterium des Laterans gehört hierher. Auch Grabkirchen wurden so gestaltet. Eine der frühesten ist die als Grabkapelle für die Tochter Constantins erbaute Kirche von S. Constanza bei Rom (Fig. 118). Eigentliche Kirchen giebt es in dieser Bauweise nur wenige bedeutende; darunter ist die Kirche von S. Stefano rotondo zu Rom und die großartige Kirche von S. Lorenzo in Mailand hervorzuheben. Doch blieben in altchristlicher Zeit die Centralanlagen nur vereinzelte Erscheinungen; die innen flachgedeckte von Säulen getragene Basilika war in Italien bis ins 13. Jahrhundert vorherrschend. Letzterer Bau entsprach dem Geist und Bedürfniß des Christenthums, und war, in seiner ernsten Schlichtheit, ebenso der keimkräftige

Fig. 117. S. Maria in Cosmedin. Grundriß.

Fig. 118. Grabkapelle S. Constanza. Grundriß.

Ausgang einer reichen Entwickelung, als ein Bild der schlichten Glaubensinnigkeit der ersten Christengemeinden.

b. Der byzantinische Styl.

In der morgenländischen Christenheit, welche ihren Mittelpunkt in dem von Kaiser Constantin (330 n. Chr.) an der Stelle des alten Byzanz gegründeten Neu-Rom oder Constantinopel bekam, entfaltete sich ebenfalls früh schon ein reges Bauleben. Auch hier griff man zunächst nach der im Abendland üblichen Basilikenform, doch gab man sie bald wieder auf. Bereits im fünften Jahrhundert entwickelt sich hier aus den altrömischen Elementen des Central- und Kuppelbaues, Elemente, welche wir bereits in der altchristlichen Kunst Italiens nach Geltung ringen sahen, ein eigener Baustyl, der byzantinische Styl. Der centralisirende Despotismus, die üppige, orientalischen Sitten zuneigende Prachtliebe des oströmischen Hofes rief ihn in's Leben, nicht das bauliche Gesetz, welches aus den Bedürfnissen des christlichen Cultus hervorging. Um diesem zu genügen, mußte der Kuppelbau, der von einer freisrunden Grundform ausging, eine vollkommene Umwandlung erfahren, so daß

neben dem Hauptraume und in Verbindung mit demselben die nöthigen Nebenräume für den äußerst ceremoniösen Gottesdienst der Byzantiner gewonnen werden konnten. Diese Aufgabe löste der Byzantinismus mit eben so viel Kühnheit als Geschick. Diese Lösung ist aber auch fast das einzige Verdienst des Byzantinismus; nachdem ihm dieselbe gelungen, verfiel er in eine Erstarrung, einen äußeren Formalismus, der noch jetzt in seinen Ausläufen, namentlich im russischen Reiche, sich erhalten hat.

Die großartigste Complication des byzantinischen Kuppelsystems, zugleich mit der Absicht, die Längenwirkung der Basiliken-Disposition damit zu verbinden, den Stolz Justinians und das Werk, welchem dieser den größten Aufwand von Kräften und Mitteln zuwandte, bildete die Sophienkirche in Constantinopel. Sie ist das wichtigste Monument der neuen Bauweise, welche alle Besonderheiten derselben in sich vereinigt. Betrachten wir den Grundriß (Fig. 119), so bietet sich als Mittelpunkt der kreisrunde Kuppelraum von ungefähr 100 Fuß im Durchmesser dar, an welchen sich nach Osten und Westen zwei mit Halbkuppeln bedeckte, halbkreisförmige Bögen anschließen, von denen der westlichste den Altar umfaßte. Dieser elliptische Hauptbau ist von einem Kranze theils halbkreisförmiger, theils quadratischer oder oblonger Nebenräume umgeben, deren Gesammtmasse ein Viereck von 259 Fuß Länge und 224 Fuß Breite ausmacht; vor die ganze vordere Breitseite legt sich eine doppelte Halle, aus welcher neun Thüren in das Innere führen. Ebenso mannigfaltig wie die Grunddisposition ist auch Aufbau und Bedachung der Kirche. Die bis zu einer Höhe von 179 Fuß aufsteigende, flachgewölbte Kuppel wird von vier Hauptpfeilern getragen, gegen welche sich von Süd und Nord je zwei gleich mächtige nach Außen vorspringende Pfeiler als Widerlager lehnen; vier andere Pfeiler an der Ost- und Westseite tragen die Gewölbe der Hauptkuppeln und ihrer Nischen. Zwischen diesen Pfeilern sind Säulen und Pfeiler in verschiedener Anordnung übereinandergestellt, welche die Gewölbe der untern Seitenräume und Galerien stützen. Die innere Ausschmückung zeigt die derbe byzantinische Form in mannichfach wechselnder Decoration. Die Säulenschäfte sind antik; die Kapitäle haben meist eine rundliche bauchige Form, mit flach aufgelegtem, schematischem Blattwerk; die stumpf profilirten Basen bestehen hauptsächlich aus einem kräftigen

Fig. 119. Sophienkirche zu Constantinopel. Grundriß.

Pfühl. Wände und Pfeiler waren mit edlem Gestein bekleidet, die Wölbungen der Nischen und besonders die Kuppel mit Mosaikbildern auf Goldgrund bedeckt. Aus den vierundzwanzig Fenstern, die auf dem Kranzgesims der Hauptkuppel sich erheben, fällt, verstärkt durch noch zahlreiche andere, die Mauern durchbrechende Oeffnungen, ein Lichtstrom herein auf all die Pracht. Die Fenster wurden wie bei den Basiliken, mit dünnen, durchbrochenen Marmorplatten geschlossen. Jetzt ist bekanntlich die Sophienkirche in eine Moschee umgewandelt.

Fig. 120. Marcuskirche zu Venedig. Grundriß.

Neben dem Grundplan der Sophienkirche kam später noch ein anderer, einfacherer Plan zur Anwendung, der in der Marcuskirche zu Venedig selbst nach dem Abendland sich verpflanzte (Fig. 120). Das Ganze blieb hier ebenfalls quadratisch mit einer Kuppel auf der Mitte; allein diese bezeichnet zugleich den Durchschnitt eines Kreuzes, dessen Gestalt bei allseitig gleich langen Armen — im Gegensatz zu der Form des „lateinischen“ Kreuzes mit verlängertem Hauptschenkel, wie die altchristliche Basilika es hatte — die „griechische“ heißt. Gewöhnlich wurden sodann auch die vier Endpunkte der Kreuzarme durch ebenso viele Kuppeln bezeichnet, nur daß die Mittelkuppel höher über dieselben emporragte.

Fig. 121. S. Vitale in Ravenna. Grundriß.

Der byzantinische Styl blieb im Wesentlichen ohne großen Einfluß auf die Architektur des Abendlandes. Unter den wenigen Monumenten, welche sich in Deutschland an diesen Styl anlehnen, ist die von Karl dem Großen erbaute Münsterkirche zu Aachen hervorzuheben. Die Grundform (Fig. 121) erinnert an S. Vitale in Ravenna. Ein Achteck, von einem niedrigeren Sechzehneck umschlossen, trägt die etwa 100 Fuß hohe halbkugelförmige Kuppel; diese erhebt sich jedoch nicht unmittelbar über den acht Pfeilern des Mittelraums, sondern auf diesen ruht zuvörderst eine gerade emporsteigende, von Fenstern durchbrochene Wand (der Tambour). Die beiden durch Kreuz- und Tonnengewölbe geschlossenen Geschosse des sechzehneckigen Umgangs öffnen sich gegen den Mittelraum durch acht Rund-

bögen, zwischen denen kleinere, auf Säulen ruhende Kreisbögen herumlaufen. Die reiche Ausschmückung des Innern folgt ebenfalls byzantinischen Mustern.

c. Der romanische Styl.

Als zu Ende des neunten Jahrhunderts das Weltreich des großen Karl zerfallen war und neue Staaten und Nationen sich bildeten, begann auch eine neue, eigenthümliche Entfaltung des kirchlichen Lebens und Bauens im Abendlande. Mochte Byzanz Gelehrte und Künstler aussenden: das päpstliche Rom blieb die hohe Schule für Lehre und Bau der Kirche. Dorthin zogen die Fürsten, pilgerten die Geistlichen und Mönche, in deren Alleinbesitz das ganze innere und äußere Bauvermögen war. Also wurde an die Vorbilder und Grundformen angeknüpft, welche das alte Rom darbot. Aber die jungen Völker verwertheten das Römische selbständig und entwickelten daraus einen neuen Baustyl. Das ist der sogenannte romanische Styl, ein Styl, welchen man irrthümlich längere Zeit, einiger der byzantinischen Bauweise verwandter Einzelheiten wegen, wohl auch den byzantinischen genannt hat. Namentlich war der germanische Geist das schöpferische, die Entwicklung treibende Princip dieser Stylbildung. Er schaltete über dem von Rom Ueberlieferten mit besonders großem und freiem Sinne, selbständiger und eigenthümlicher als die andern Völker, so daß der romanische Styl in Deutschland seine kräftigste und reichste Ausprägung erhielt und so sehr in's deutsche Herz hineinwuchs, daß es sich nur schwer von ihm trennen konnte, nachdem anderwärts bereits wiederum eine neue Bauweise sich geltend gemacht.

Betrachten wir in Folgendem die deutsche Entwicklung des romanischen Styls und zwar zunächst in Bezug auf den Grundplan.

Der romanische Kirchenbau ging, wie bereits angedeutet, von der römischen Basilika aus. Doch sind die Umgestaltungen, welche deren Grundform erfuhr, sehr eingreifender Art. Zunächst änderte sich die Anlage des Chors. Man ging nämlich von dem großen Quadrate, welches bei der Durchschneidung von Mittelschiff und Querhaus entstanden war (der Vierung, dem Kreuzmittel) aus, und verlängerte nach der Ostseite das Mittelschiff über die Vierung hinaus um ein ähnliches Quadrat, welches mit der halbkreisförmigen Altarnische geschlossen wurde (Fig. 122). Dieser ganze Raum bezeichnete als Chor den Sitz der Geistlichkeit. Sodann ließ man das Querhaus so weit aus dem Körper des Langhauses vorspringen, daß seine beiden Arme ebenfalls je ein der Vierung entsprechendes Quadrat bildeten. Hierdurch erhielt der Grundriß die Gestalt des „lateinischen" Kreuzes (längerer Stamm und kürzere Arme). Die Kirche Christi, auf den gekreuzigten Christus erbaut, stellte sich auch in ihrem gottesdienstlichen Versammlungshause als eine „Kreuzgemeinde" hin. Mannichmal freilich tritt auch das Kreuzschiff nicht vor, wie im Dome zu Gurk. Die zum Chor gezogene Vierung, ein frei liegender, von vier Pfeilern und ebenso vielen Gurtbögen abgegrenzter Raum, war gegen das Langhaus und die Kreuzflügel durch steinerne Schranken geschlossen. An der Schranke nach dem Langhaus zu stand der Laienaltar; ebenso führten hier zwei Treppen zu zwei Kanzeln

Fig. 122. Kirche zu Hecklingen. Grundriß.

(Ambonen), von denen herab das Evangelium und die Epistel vorgelesen wurden; daher der Name Lettner (lectorium) für diese Schranke. Der ganze Chorraum aber wurde gewöhnlich durch mehrere Stufen über das Langhaus herausgehoben (woher auch die Bezeichnung der „hohe Chor"), und unter ihm eine Gruftkirche, Krypta, mit Gewölben auf kurzen, freistehenden Säulen angelegt. Die Krypten, welche ihr Vorbild in den „Confessionen" der altchristlichen Basilika finden, dienten zur Aufbewahrung von Reliquien, wie zur Begräbnißstätte der Bischöfe, frommen Stifter u. s. w. Während sie in der älteren romanischen Zeit keiner bedeutenderen Kirche zu fehlen pflegen, verschwinden sie in den Bauten der Spätzeit. Das geringste Maaß der Krypten-Ausdehnung umfaßt den Chor und die Apsis, zuweilen aber wird, wie in der Stiftskirche zu Quedlinburg, das ganze Kreuzschiff hinzugezogen.

Fig. 123. Abteikirche zu Königslutter. Grundriß.

Eine große Mannichfaltigkeit entwickelt sich in der räumlichen Ausbildung des Chors. Am häufigsten haben die beiden Arme des Kreuzschiffes in ihrer Ostmauer zwei kleinere Nebenabsiden, für Seitenaltäre; manchmal auch wird neben dem Chore an jeder Seite noch eine Nebenkapelle, gleichsam als Verlängerung der Seitenschiffe angebracht (Fig. 122), die dann in einer kleineren Apsis schließt. Ferner führte man die Seitenschiffe als halbkreisförmigen Umgang um den Mittelraum und gab ihnen eine Anzahl von Nischen, die zur Anlage des Hauptchors eine radiante Stellung haben (Fig. 123). In späterer, noch reicher entwickelter Bauzeit wurde statt des halbrunden Chorschlusses meist ein vieleckiger beliebt. Der Dom zu Worms zeigt den westlichen Chor dreiseitig geschlossen u. s. w. Bisweilen aber findet sich auch eine derartige Vereinfachung des Chorplanes, daß mit Fortlassung der Hauptapsis die Kirche rechtwinklig schließt. So besonders in Cisterzienserkirchen. Eine weitere Umgestaltung und Bereicherung des Grundplans ist (wie bei Fig. 124) eine zweite Chorapsis im westlichen Theile der Kirche. Bisweilen hat dieser Chor sogar noch eine Krypta. Selbst ein zweites Querschiff wurde diesem westlichen Chore vorgelegt, wie zu S. Michael zu Hildesheim (Fig. 125). Bei Nonnenklosterkirchen wird im Westen des Schiffes eine Empore auf Säulen eingebaut. Endlich fiel der Narthex und das ausgedehnte Atrium der Basiliken weg; höchstens ließ man eine Vorhalle, ein sogenanntes Paradies vor dem Hauptportal. Letzteres liegt gewöhnlich in der Mitte der nach Westen gekehrten Schlußwand, so daß der Eintretende sofort den feierlichen Anblick des fernen erhöhten Chores mit seiner Apsis hat.

Wie der Grundplan werden alle wesentlichen Glieder des Baues umgestaltet. Vor Allem die Stützen, auf denen vermittelst der Arkadenbögen die Oberwand des Mittelschiffes ruht. Wie in der altchristlichen Basilika werden zunächst Säulen dazu verwendet. Die Basis hat gewöhnlich die Form der attischen; später aber mit Beginn des 12. Jahrhunderts fügte man ihr ein sogenanntes Eckblatt hinzu, das über

dem untern Wulst hinweg auf die quadratische Plinthe sich herabneigt und so die leeren Ecken der Platte ausfüllt (Fig. 126). Dieses Eckblatt wird in verschiedenartigster Weise gebildet. Der Säulenschaft erhielt eine Verjüngung und war meistens glatt, doch wird er in der Spätzeit zuweilen auch decorirt. Die wichtigste Neubildung erhielt der Säulenkopf, das Kapitäl. Anfangs suchte man sich mit einer Nachbildung

Fig. 124. Kirche zu St. Godehard zu Hildesheim. Fig. 125. St. Michael zu Hildesheim. Grundrisse.

des korinthischen Kapitäls zu helfen, doch erfand man bald eine Form im Charakter des romanischen Styls, welche auf kräftige und einfache Weise den Uebergang aus dem runden Säulenschaft in die viereckige Deckplatte bewirkt. Dies ist das kubische oder Würfelkapitäl (Fig. 127). Die Flächen des Würfelkapitäls bleiben entweder glatt oder sie werden von einer kräftigen Ornamentik umsponnen. Neben dieser Form tritt auch eine glocken- oder kegelförmige Kapitälbildung auf (Fig. 128). In der Spätzeit ergeht man sich wieder in freieren Nachbildungen der Antike.

Sehr früh schon sehen wir an die Stelle der Säule den Pfeiler treten. Entweder wird letzterer abwechselnd mit jener gebraucht, oder er verdrängt sie häufig

auch ganz, so daß aus der Säulenbasilika eine Pfeilerbasilika wird. Als großartige Pfeilerbasiliken sind u. A. die Liebfrauenkirche zu Halberstadt und Magdeburg, die Dome zu Augsburg, Würzburg und Gurk in Kärnthen anzuführen. Zwei Säulen zwischen den Pfeilern haben die oben genannten Kirchen zu Hildesheim. Reine Säulenbasiliken kommen nur in Süddeutschland öfter vor. Die einfachste Pfeiler-

Fig. 126. Säulenbasis aus dem Kreuzgange zu Laach.

Fig. 127. Würfelkapitäl.

bildung ist, daß der Pfeiler oben, wo der Bogen ansetzt, nur ein schlichtes, unterwärts abgeschrägtes Kämpfergesims hat. Bei reicherer Ausbildung deckt den Pfeiler ein aus

128. Kapitäle von S. Jak in Ungarn.

mehreren Gliedern (Wulsten, Hohlkehlen, Plättchen) zusammengesetztes Gesimse (Fig. 129 u. 130). Den Pfeilern selbst gab man entweder an den Ecken eine Abschrägung, die auch wohl zu einer rechtwinkligen Auskantung wurde und nach oben

wie nach unten mit einem Ablauf endete, oder man ließ kleine Halb- und Dreiviertelsäulen in die Ecken des Pfeilers treten (Fig. 131 u. 132).

a Petersberg. b Querfurt. c Paulinzelle. d Gernrode.

Fig. 129. Kämpferformen.

a Quedlinburg. S. Wimpern. b Cöln. Pantaleon.

Fig. 130. Karniesformen.

Die hohen Obermauern des Schiffes suchte man zu beleben, indem man über den Arkaden ein bisweilen reich sculpirtes Gesimsband hinzog, von welchem in einigen Kirchen vertikale Streifen auf die Säulenkapitäle oder Pfeiler herablaufen,

a Kirche zu Hecklingen. b Kirche zu Gernrode.

Fig. 131 u. 132. Gegliederte romanische Pfeiler.

oder indem man, mit Ueberschlagung einer Säule, je zwei Arkadenbögen mit einem größeren Bogen rahmenartig umspannte (Fig. 133 u. 134). Noch mehr wurde die Massigkeit der Mauer durch eine Anordnung von offenen Bogenstellungen aufgehoben, welche die Wand durchbrachen und eine Art von Gallerie bildeten. Diese Galerie wurde häufig, wenigstens in Sachsen, zu Seitenemporen benutzt.

Fig. 133. Arkaden aus S. Godehard in Hildesheim. Fig. 134. Arkaden der Kirche zu Echternach.

Völlige Belebung und Gliederung der Mittelschiffmauern, Verbindung der gegenüberstehenden Wände, Vollendung des — in den Bogenstellungen des Schiffes,

in den Schwibbögen der Vierung, in der Halbkuppel der Apsis, sowie in den Rundbogenfenstern bereits Begonnenen, kurz ein befriedigender Abschluß des ganzen Innenbaues ergab sich erst, wenn die Kirche selber gewölbt wurde. Frühe schon suchte man namentlich in Frankreich die Schiffe nach Art des altrömischen Tonnen-, Kreuz- oder Kuppelgewölbes zu schließen. Lebensvollste Gliederung gab das, aus zwei, quer ineinandergesteckten Tonnengewölbstücken entstehende Kreuzgewölbe. Zuerst wurde es in Deutschland nur in den Grüften, dann mehr und mehr in den Nebenschiffen, endlich auch, zu Anfang des zwölften Jahrhunderts, an Haupt- und Querschiffen versucht. Die meisten Basiliken Deutschlands blieben flachgedeckt, wie wir ja auch den Mainzer und Speyrer Dom ursprünglich nicht anders angelegt wissen. Nur der zu Worms wurde gleich von Anfang zur Einwölbung bestimmt. Die Abteikirche zu Laach am Niederrhein ist eine der ersten Kreuzgewölbkirchen in Deutschland.

Bei der Ueberwölbung von Chor und Kreuzschiff hatte man in den starken vier mittleren Pfeilern und den Umfassungsmauern die nöthigen kräftigen Widerlager. Schwieriger war die Ueberwölbung des Mittelschiffes. Die beiden Reihen der niedrigen Arkadenpfeiler waren nicht auf die Anlage von Gewölben berechnet. Man half sich, indem man einen um den andern Pfeiler höher hinaufführte und zwar als pilasterartige Wandverstärkung, die oben auf einem Kämpfergesimse das Gewölbe aufnahm (Fig. 135). Nun schlug man von dem Kämpfer aus einen breiten

Fig. 135. Romanisches Gewölbsystem.

Quergurtbogen nach dem des gegenüberstehenden Pfeilers. Hatte man so mehrere Pfeiler durch Querbänder verbunden, so führte man ähnliche Gurten der Längenachse des Gebäudes nach, von einem Pfeiler zum andern, (Längengurte), und erhielt auf diese Weise oben lauter im Quadrat errichtete Gurtbänder, in die man nun die Füllung der Gewölbe leicht hineinsetzen konnte. Man ging noch weiter und gab den Diagonalverbindungen eine festere Gestalt von straffen, zumeist runden Kreuzrippen (Diagonalrippen). Hierdurch wurde es möglich, das Gewölbe immer dünner und aus immer leichterem Material zu construiren. Der Durchschneidungspunkt der Kreuzrippen, der Scheitel des Gewölbes wurde zu einem runden, nachmals

oft reich verzierten Schlußstein ausgebildet. Später, in der gothischen Epoche, führte diese Theilung des Gewölbes zu den Sterngewölben und andern complicirteren Constructionen.

Die Außenmauern der romanischen Kirchen treten uns in ruhigen großen Massen entgegen. Unten ist die Mauer von einem einfachen, an die attische Basis

Fig. 136. Rundbogenfries von Schöngrabern. Oberer Fries der Langseite.

erinnernden Sockel, oben von einem mäßig ausladenden Kranzgesimse abgeschlossen. Die Wirkung dieses Gesimses wird durch einen verschiedenartig aus kleinen Halbkreisbögen gebildeten Fries erhöht, welcher eine besondere Eigenthümlichkeit der deutsch-romanischen Architektur ist (Fig. 136). Leichte Halbsäulen stützen diesen Rundbogenfries, oder er senkt sich in regelmäßig vertheilten Wandstreifen (Lisenen) an der Wand nieder. Bisweilen tritt zu den Bogenfries noch ein anderer bandartiger Fries hinzu, schuppen- oder schachbrettartig verziert. Man ordnete wohl auch, wie am Rhein, Galerien an, die, von Säulchen getragen, die Chorapsis und selbst die übrigen Hauptheile des Gebäudes bekrönen.

Fig. 137. Romanisches Fenster.

Wie Fensternischen (Fig. 137) rundbogig geschlossen und mit Säulen oft geschmückt waren, so auch die Portalgewände. Die eigentliche Oeffnung des Portals ist gewöhnlich eine rechteckige, nach oben begrenzt durch den horizontalen Balken, den Thürsturz. Ueber diesem aber ist meistentheils ein halbkreisförmiges Feld angebracht, das Tympanon oder Bogenfeld des Portales. Häufig ist dasselbe mit bedeutsamen Reliefdarstellungen geschmückt. Die Laibung des Portals ist wie die der Fenster eine schräge, durch runde und eckige Glieder und durch kräftige Schattenwirkung lebendig bewegte Linie, die sich nach außen erweitert, so daß das Innere sich hier dem

Herantretenden gleichsam einladend und ihn hineinziehend öffnet. Das reich ausgestattete Hauptportal pflegte, von zwei Thürmen oft umrahmt, in der Mitte der Westfaçade sich zu befinden.

Die altchristliche Basilika hatte keinen Thurm, erst im 7. Jahrhundert tritt derselbe in der italienischen Architektur auf. Doch ist dort der Thurm neben das Gebäude abgesondert hingestellt. Die nordische Kunst, zumal die deutsch-romanische, strebte den Thurm organisch mit der Kirche zu verbinden. Zur Aufnahme des

Fig. 138. Apostelkirche zu Köln.

Thurmbaues regte der Orient an, wie besonders auch das Bedürfniß die Glocken unterzubringen. Ein tieferer Grund ist, neben diesem äußeren Motive, der Höhedrang, welcher in der mittelalterlichen Kirchenbaukunst athmet, der Drang den Kern des Hauptkörpers mehr und mehr in die Höhe zu treiben. Noch bestimmter wird uns dieser Zug im gothischen Styl entgegentreten. Der Thurmbau des Mittelalters beruhte auf dem Gedanken der Gruppe. Daher besteht er auch gewöhnlich in einer Mehrzahl von Thürmen, und man begnügte sich nur da mit einem einzigen, wo die Beschränkung der Mittel oder eine hierarchische Rücksicht auf den

Rang der Kirche die freie Entwickelung verhinderte. Die Stelle, wo die Thürme angebracht sind, ist nicht überall dieselbe, doch läßt sich die Verschiedenheit auf eine Alternative zurückführen; entweder gruppiren sie sich um das Mittelquadrat des Kreuzes oder sie sammeln sich auf der Vorderseite der Kirche. Im ersten Falle begnügte man sich mit einer mäßigen, gewöhnlich achteckigen Kuppel, die aber nicht, wie die byzantinische mit ihrer Rundung heraustrat, sondern mit einem mehr oder weniger zugespitzten Dache versehen war (Fig. 138). Neben dieser Kuppel wurden dann entweder auf den vier Ecken des Zusammenstoßes der verschiedenen Flügel, oder doch an den zwei Ecken des Choraufsatzes schlankere, höher hinaufsteigende Thürme angebracht. Es war daher ein Centralsystem aufsteigender Spitzen von denen die mittlere, obgleich niedriger, durch ihre Masse und wegen ihrer gebietenden Stellung zwischen den andern, sie begleitenden, die größere Bedeutung hatte. Auf diese Weise kam indeß der Gedanke des Thurmes an sich nicht zu seiner vollen Entwickelung. Hierfür war die Vorderseite der Kirche die geeignete Stelle. An diesem sprechenden, nach außen gewendeten Theile kam auch die Vollendung des aufstrebenden Elements vorzugsweise zur Sprache. Die romanischen Thürme haben, mit Ausnahme derer aus der Frühzeit, ihre Geschosse durch Gesimse mit Rundbogenfriesen wagrecht und durch Lisenen und Randleisten senkrecht getheilt und geschlossen. Innerhalb der so gebildeten Fenster stehen die Rundbogenfenster, entweder einzeln oder gekuppelt oder auch in Paaren von Kuppelfenstern. Bis in die Dorfkirche hinaus ist das Kuppelfenster ein Zeichen romanischer Bauzeit. Die runden, vier- oder achteckigen Thürme haben ein Satteldach oder sind mit einer vier- oder achtseitigen Pyramide bedacht, die zuerst stumpf, dann immer schlanker und steiler wurde. Auch in diesen Dachformen entfaltet sich eine große Mannichfaltigkeit.

Fig. 139. Durchschnitt der Doppelkirche zu Schwarz-Rheindorf.

Dies die Hauptzüge des romanischen Styls, die freilich damit noch nicht erschöpft sind. Einer der vielseitigsten, triebkräftigsten Style, modificirt sich derselbe in reichen Schattirungen nach localen Gruppen, nach Material u. s. w. Zu den von der Basilikenform abweichenden Bauten gehören u. A. die Dorfkirchen, ferner die Taufkapellen (Baptisterien) und Grabkapellen (Karner), welche oft eine centrale Anlage zeigen. Ebenso sind die auf Burgen vorkommenden Doppelkapellen noch eine eigenthümliche Anlage der romanischen Zeit (Fig. 139).

Ehe wir zum gothischen Styl übergehen, werfen wir noch einen Blick auf den

sogenannten **Uebergangsstyl**, eine Stylform, die nicht als selbständiger Styl aufzufassen ist, sondern, wie schon der Name andeutet, mehr nur überleitender, und, was wohl dabei zu beachten, vorwiegend nach romanischer Natur ist. Der Uebergangsstyl herrschte in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts und fand in Deutschland in den Rheinlanden seine glanzvollste Entfaltung. Sein Hauptmerkmal ist ein gewisses Haschen nach Neuem, ein unruhiges Streben die alten Formen umzugestalten. Die Reinheit und Strenge des romanischen Styls verwischend, tritt die Absicht einer gefälligeren, wirkungsvolleren Ausbildung des Einzelnen hervor, ein Zug zu prachtvoller Ueberladung, ein Spielen mit Gliederungen und Constructions-Elementen. Das romanische Ornament, das streng stylisirend an vegetative, animalische und menschliche Formen anknüpft und sich durch Reichthum und Frische der Phantasie auszeichnet, erreicht in dieser Epoche den höchsten Grad von Schönheit und Eleganz. In krauserer noch wunderlicher Verschlingung und üppigerer Fülle wuchert es an allen Gliedern auf. Theilweise findet ein Zusammendrücken und Herausschwellen der Glieder, namentlich der Basen und Kapitäle statt, während letztere auch oft eine langgestreckte Form annehmen und oft durch Adel und Schwung des vegetativen Schmucks sich auszeichnen. Wir geben ein Kapitäl des Doms zu Magdeburg (Fig. 140) aus dem es schon hinüber in's Gothische winkt. Die sich häufenden, überdünnen Zwergsäulen erhalten ringförmige Verzierungen. Man verlängert und gruppirt die Fenster mehr, im Streben die Wandflächen zu gliedern und zu beleben. Dieser Epoche gehören auch die Fächerfenster, sodann die stattlichen Radfenster oder Rosen über den reich geschmückten Portalen an. An Fenstern und Thüren bricht man den Rundbogen und wendet die Kleeblattform an, deren mittleres Glied, zuweilen rund, wohl auch spitz gebildet wird. Selbst die arabische Form des Hufeisenbogens taucht auf. Ein Hauptmerkmal der Uebergangsbauten endlich ist der Spitzbogen. Aus dem Orient war er frühe schon ins Abendland gedrungen. Während er in Frankreich sich schnell einbürgerte, verhielt der deutsche Kirchenbau sich lange spröde gegen ihn. Nur an Fenstern und Thüren ließ man ihn mit unterlaufen, der innerste Kern des deutschen Baues blieb ihm fast ein Jahrhundert noch verschlossen. Doch der Spitzbogen ruhte nicht, er drang endlich siegreich ein, sprengte den Kern und proclamirte ein neues Stylgesetz.

Fig. 140. Kapitäl des Doms zu Magdeburg.

d. Der gothische Styl.

Was zunächst den Namen „Gothisch" betrifft, so ist derselbe in einer Zeit der Mißachtung des Styls entstanden; man nahm gothisch gleichbedeutend mit roh und barbarisch; keine Beziehung sonst läßt sich in dem Style zu den alten Gothen finden. In neuerer Zeit ist man auf einen anderen Namen bedacht gewesen. Die Engländer gleich den Franzosen vindicirten sich den Styl als ihren „vaterländischen" und in Deutschland ist man hierin nachgefolgt und hat ihn „deutscher, altdeutscher Styl" wohl auch „germanischer Styl" umzutaufen versucht. Indessen hat die geschichtliche Forschung in den Kathedralen des nördlichen Frankreichs nicht blos die Wiege, sondern auch die volle Ausbildung des Styls nachgewiesen. Man ist daher

auf den alten Namen „gothischer Styl" wieder zurückgegangen, zumal auch die Bezeichnung „Spitzbogenstyl" als unzureichend erschien.

Während, wie schon angedeutet, Deutschland noch lange in dem ernsten, ruhig feierlichen romanischen Style fortbaute, der so bedeutungsvoll unserer schönsten, deutschen Kaiserzeit entsprach, war in Frankreich, zwar nicht auf einem Schlag, doch zauberartig ein ganz neuer Baustyl entstanden und durch geniale Meister auf die Höhe seiner Entwickelung gebracht. Ein neuer Geist war in der Zeit gekommen und ihm entsprach die neue Kunst. Die geistige Ruhe und stille Größe, deren Ausdruck der romanische Styl war, machte in der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts einem jugendlich frischen Treiben und Streben Platz. Das Ritterthum erblühte, die Städte hoben sich, das religiöse Gefühl wurde inniger und klarer. Die Begeisterung, welche in den Kreuzzügen die Völker des Abendlandes durchwogte, trieb die Geister, auch das Höchste und Schwerste zu versuchen. Aller Schwung der Phantasie und alle Schärfe des rechnenden Verstandes setzte sich in Bewegung, Niegesehenes und Unerhörtes zu vollbringen — wie im Leben, so in der Kunst.

Unter dem Einfluß der neuen Geistesrichtung war das französische Volk selber entstanden aus einer Mischung romanischen und germanischen Elements. Im nordöstlichen Frankreich, wo die Gegensätze dieser Elemente dem französischen Volksgeiste zu besonderer Kräftigung gereichten, wo sich bald ein politischer Centralpunkt bildete, und Paris schnell zu einer Weltstadt wurde, deren Einfluß schon damals ein weit und breit anerkannter war, entfaltete sich die Architektur in unglaublich gesteigerter Thätigkeit zu jenem Style, dem sich bald darauf das ganze christliche Abendland zuwendete. Was die Nation zwang, mit ganzer Seele und mit ihrer ganzen künstlerischen Kraft sich jenem Style zuzuwenden, das war das volle Gefühl, daß in ihm das gemeinsame geistige Streben der Zeit seine Verkörperung erhalten sollte. Im Aufschwung der schlanken Glieder und der weitgespannten Gewölbe gothischer Kirchen stellt sich dieselbe Kühnheit dar, wie in den ritterlichen Wagnissen; in den weichen Profilen dieselbe Empfindung wie in den Liebesklagen der Minnesänger; in den Strebebögen und Fialen derselbe hochstrebende ritterlich kriegerische Sinn; in der feinen Berechnung und streng geometrischen Construction eben derselbe Scharfsinn, wie in der damaligen Scholastik; in den himmelanstrebenden Thürmen endlich derselbe Geist, der über das Irdische sich emporschwingend nur im Allerhöchsten seine Genüge findet.

Die Epoche von der Mitte des 12. bis gegen Mitte des 14. Jahrhunderts ist die Zeit der Entstehung und höchsten und glänzendsten Entwicklung des gothischen Styls. Von da ab dringt der Geist der Auflösung ein, welche sich in Italien bereits im 15. im Norden im 16. Jahrhundert vollzog.

Die Planform der gothischen Kirchen gestaltet sich wiederum auf der Grundlage der alten Basilika, aber nach der Modification des mit Kreuzgewölben versehenen romanischen Baues. Chor, Kreuzschiff und Langhaus, damit verbunden eine bedeutende Thurmanlage, bilden nach wie vor die Grundzüge des Kirchengebäudes, aber alle diese Grundzüge sind in höchstem Sinne erweitert und zu einer reich gegliederten, mächtig wirkenden Anlage gesteigert. Die Anlage des Chores wurde zunächst dadurch geändert, daß man die Krypten in Wegfall brachte und den Chor nur um wenige Stufen über das Langhaus erhöhte; nur niedere Schranken trennten den Ort des Sacraments vom Gemeinderaum. Anstatt daß früher der Fußboden des Chors gewöhnlich bedeutend erhöht war, wurde jetzt sein Gewölbe erhöht und zwar so, daß es die Höhe des Mittelschiffs erhielt und also fortan dieselbe Dachlinie von einem Ende bis zum andern durchging. Der An- und Abschluß

des Chores gestaltet sich auf verschiedene Weise. Die reichste Form ist nach der Kathedrale von Amiens im Kölner Dom gewählt (Fig. 141). Der Grundriß von Amiens zeigt drei Schiffe im Langhaus, die sich über das ebenfalls dreischiffige Querhaus hinüber in den fünfschiffigen Chor fortsetzen. Der Kölner Dom hat im Langhause fünf Schiffe. Das Mittelschiff des Chores schließt mit sechs Pfeilern sich ab. Um dasselbe ziehen sich die zwei nächsten Seitenschiffe je als ein gewölbter Umgang herum. An den Umgang schließt sich noch ein Kranz von sieben, fünfseitigen Kapellen an, von denen die mittelste in Amiens und sonst als die Marienkapelle über die andern herausragt, während in Köln alle gleich groß sind. Der vielseitige Schluß des Chores und seiner Kapellen ist im gothischen Styl entschieden an die Stelle des im romanischen Bau üblichen halbrunden Schlusses getreten. Während eine sehr große Zahl von Kirchen auch in Deutschland wie in Frankreich mit Umgängen im Chor versehen ist, kommt der in Frankreich so beliebte Kapellenkranz nur an bedeutenderen Kirchen in Deutschland, wie in Köln, Prag, Augsburg, Freiburg vor. Die brillante Wirkung jenes reichen Chorschlusses suchten die deutschen Meister

Fig. 141. Dom zu Köln. Grundriß.

mit einfachern Mitteln auf verschiedenste Weise zu erzielen. An der Küste der Ostsee wurde wie in den Niederlanden gerne der Chorumgang mit den Kapellen zusammengezogen und jede Kapelle mit der daranstoßenden Abtheilung des Umgangs unter demselben Schlußstein überwölbt, wie im Dom zu Schwerin (Fig. 142) oder in der Marienkirche zu Lübeck. Mit Weglassung des Chorumgangs sorgte man für einen kapellenkranzartigen Chorschluß, indem man die Seitenkapellen nicht parallel, sondern diagonal mit der Chornische stellte, wie in der Stadtkirche zu Ahrweiler und Oppenheim, noch reicher im Dom zu Xanten (Fig. 143). Ein wesentlich anderes Bild gewähren die vielen Choranlagen, in welchen zwar der Chorumgang beibehalten, aber der Kapellenkranz weggelassen und der ganze Chor in der Breite des

Fig. 142. Dom zu Schwerin. Grundriß.

Fig. 143. Stiftskirche zu Xanten. Grundriß.

Schiffes vieleckig geschlossen ist, wie die S. Lorenzkirche zu Nürnberg. Oefters auch findet man Kapellenreihen, die dadurch entstanden sind, daß man die Strebepfeiler in den Bau hineingezogen oder, was dasselbe, ihre äußerste Linie durch eine Mauer, die dann Umfassungsmauer des ganzen Baues ist, verbunden hat. So in der Kreuzkirche zu Schwäbisch-Gmünd, in der Michaeliskirche zu Schwäbisch-Hall, in der Frauenkirche zu Ingolstadt. Die gewöhnlichste Anlage deutsch-gothischer Kirchen ist der polygone Chorschluß ohne Umgang und Kapellen. Dieser Schluß besteht meistens aus den drei Seiten des Achtecks, wie am Dom zu Meißen, S. Sebald und S. Lorenz zu Nürnberg und an S. Stephan zu Wien. In der Regel hielt man dabei an der ungeraden Seitenzahl fest, damit die Längenaxe auf eine Wand und nicht in eine Ecke treffe. Doch kommt auch letzteres vor, wie an der Tayn- und der Karlshofer Kirche zu Prag, dem Ostchor des Doms zu Naumburg, dem Chor des Münsters zu Freiburg (Fig. 144). Endlich kommt auch in gothischen deutschen Kirchen wie in romanischen ein geradliniger Chorschluß vor, namentlich in Westphalen. Im englisch-gothischen Styl und in den Deutschordenslanden ist der gerade Chorschluß Regel. Besonders vertrug sich auch die Einfachheit des Cisterzienserkirchen mit diesem schlichten Abschlusse. Noch ist zu bemerken, daß das Querschiff, namentlich in den deutschen Kirchen meistens wegfällt. Nur in bedeutenderen Bauten

ist es zuweilen beibehalten und auch da laden die Kreuzflügel nicht weit oder gar nicht über das Schiff aus.

Wie die Gothik durch eine freiere, lebensvollere Anordnung der Grundform, jene subjective, malerisch perspectivische Wirkung, die schon die Basilika, noch mehr der romanische Bau hatte, zu überbieten suchte; so strebte sie auch besonders die strenge Mauerumgürtung zu lösen, welche bei allen früheren Stylen den Innenraum umschloß. Letzteres ließ sich, ebenso wie die freiere Anordnung der Grundform, nur durch den Spitzbogen bewirken. Der gothische Styl erkannte diese bisher willkührlich, nur dekorativ angewendete Form in ihrer constructiven Bedeutung und machte sie zum Mittelpunkt seines Systems.

Fig. 144. Münster zu Freiburg. Grundriß.

Die Bedeutung aber ist zweifacher Art. Einmal gestattet der Spitzbogen in seiner mehr oder minder steilen (lanzetförmigen) oder stumpfen, gedrückten Erhebung (Fig. 145) den einzelnen Bögen verschiedene Höhe zu geben oder — was wichtiger war — die Bögen von verschiedener Spannweite zu derselben Scheitelhöhe emporzuführen. Damit aber verschwand die Nothwendigkeit quadratischer Gewölbefelder, die den romanischen Styl beherrscht hatte. Damit fielen die breiten, weiten Gewölbe der höheren und weiteren Räume fort, und das Mittelschiff konnte nun dieselbe Anzahl von Gewölben erhalten, wie das Seitenschiff, der Gesammteindruck des Innern wurde so ein lebensvollerer. Sodann verminderte der Spitzbogen wegen der geringeren Spannung seiner einzelnen Theile den Seitenschub und wirkte mehr nach unten als seitwärts. Das Spitzbogengewölbe bedurfte mithin nicht mehr so starker Widerlager nach allen Seiten, als das schwer massige Rundbogengewölbe. Wenn man nicht blos die Quer- und Längengurte der Gewölbe aus starken Werksteinen, sondern auch die diagonalen Linien derselben aus starken Steinrippen bildete, so erhielt man ein festes Gerüst, in welches man die Gewölbekappen möglichst leicht und dünn, als

Fig. 145. Spitzbogenformen.

bloße Füllwände ausmauern konnte. Mithin hatte man die starken romanischen Mauermassen nicht mehr nöthig. Man brauchte nur die einzelnen Stützpunkte zu sichern, brauchte nur da, wo die Gewölbegurte und Rippen in Pfeiler zusammentrafen, der Mauer ein kräftiges Widerlager zu geben, um die zwischenliegenden Mauertheile beliebig dünn halten zu dürfen oder an ihre Stelle die großen, schlanken, spitzbogigen Fenster treten zu lassen, in die sich das anfangs sehr kleine Rundbogenfenster des romanischen Styls nun verwandelt hat.

Die Form der Pfeiler weicht völlig von der des romanischen Pfeilers ab, sie mußte den hohen kühnen Wölbungen entsprechen. Anfangs, in Deutschland nur selten, wie in der Cisterzienserkirche zu Altenberg bei Köln, kommt der Rundpfeiler vor. Von dieser einfachen Form schritt man schnell zu den sogenannten cantonirten Pfeiler. Das heißt, man legte an den runden Kern, eine Anzahl von Dreiviertelsäulen, welche Dienste genannt werden, weil sie zum Tragen der Gewölberippen

Fig. 146 u. 147. Pfeiler vom Kölner Dom.

dienen. Ihre geringste Zahl beläuft sich in der Blüthezeit und bei reich entwickelten Bauten auf acht, davon die vier, welchen den Längen- und Querrippen entsprechen, die sogenannten „alten" Dienste, stärker, die vier für die Kreuzrippen bestimmten „jungen" Dienste schwächer gebildet sind. Um sodann den Eindruck des blos äußerlichen Angelehntseins zu tilgen und die Dreiviertelsäulen mit dem runden Pfeiler in eine lebendige Verbindung zu bringen, kehlte man den Kern zwischen den einzelnen Diensten anfangs nur theilweise und spärlich, dann stärker und häufiger aus, bis man vom runden Kern nichts mehr sah und Alles in elastisch sich ein- und ausschwingende durch kräftige Lichter und Schatten sich aussprechende Glieder gelöst hatte (Fig. 146). Unter einander und mit dem Pfeilerkern sind die Dienste durch eine polygone Basis verbunden und im Grundriß schon als ein zusammengehöriges Glied bezeichnet. Daraus lösen sich für die einzelnen Dienste ebenso viele besondere Basen, gleichfalls polygon gestaltet und in zwei Absätzen durch feine bandartige Glieder, in denen oft die Form der attischen Basis nachwirkt, unter einander und mit dem Pfeilerkern verbunden (Fig. 147). Aehnlich sind die feinen, scharf gegliederten Kapitälgesimse am ganzen Pfeiler durchgeführt, aber nur die Kapitäle der Dienste der Regel nach mit Ornamenten bedeckt. Die Kapitäle haben eine steile

Kelchform, und dieser Kelch ist nicht mit dichtem Laube, noch weniger mit dem phantastischen, aus Thier- und Menschenformen gebildetem Schmuck der romanischen Zeit, sondern nur mit leichteren, naturalistisch ausgeführten Stengeln und Blättern, oft nur mit zwei dünnen Kränzen einzelstehender, unverbundener Blumen umgeben, die den Kern des Kelches deutlich durchblicken lassen und auf denselben nur wie leicht angeheftet erscheinen. In späterer Zeit verliert das Kapitäl diesen Schmuck wieder, ja die Kapitäle oder Kämpfer werden oft ganz fortgelassen, so daß die Gewölberippen unmittelbar aus dem Pfeilerkern sich verzweigend aufschießen. Auch taucht in der Spätzeit der nüchterne Rundpfeiler wieder auf und, ohne die klare gesetzmäßige Form früherer Epochen, kommen polygone Pfeiler, manchmal mit concaver Einziehung der Seiten, immer mehr in Brauch.

Der bewegteren Gliederung des Pfeilers entspricht nun auch die Ausbildung der Arkadenbögen, sowie der Gurte und Rippen. Die starre rechtwinklige Grundform der früheren Zeit wird durch Abfasung, Auskehlung und Beimischung von Rundstäben gemildert, bis man endlich die dem Styl entsprechendste Form, die Ausarbeitung des Rundstabes in ein herz- oder birnenförmiges Profil fand (Fig. 148).

Fig. 148. Gewölb-Gurte von Paris und Tours.

Dasselbe tritt an den Kreuzrippen oft allein auf, während es bei den Quergurten und den breiten Arkadenbögen sich mannichfach mit andern Formen verbindet. In der Spätzeit der Gothik verlor sich der Sinn auch für diese feine Gliederung und man begnügte sich mit flacheren, stumpferen Formen. Immer aber wurden die Rippen in ihrem Scheitelpunkte durch einen kräftigen, gewöhnlich mit einer Rosette oder einer symbolischen Darstellung geschmückten Schlußstein zusammengefaßt. Vom 14. Jahrhundert an ging man in der Entlastung der Gewölbestützen so weit, daß man die Gewölbe aus einer größeren Anzahl von Kappen zusammensetzte. Die vermehrten Rippen bildeten dann in mannichfachen, zierlich verschlungenen Mustern, die sogenannten Stern- oder Netzgewölbe.

Dieses leichte Gerüst des gothischen Baues bedurfte nur noch einer Füllung, die in mannigfacher Weise gewonnen werden konnte, da dabei constructive Rücksichten wegfielen. Die Mauerfläche zwischen den Scheidbögen löste sich in Fenster auf, während über den die Schiffe trennenden Arkaden eine in der Dicke der Mauer angebrachte Galerie, das der romanischen Zeit schon bekannte Triforium, die Wand durchbricht. Die über diesem Laufgange sich erhebenden Fenster erhielten wieder eine architektonische Gliederung, dem Wesen der Gothik entsprechend, welches keine breiten ungegliederten Flächen duldet (Fig. 149). Von der Fensterbank steigen zwei, drei, fünf oder sechs Stäbe oder Stabbündel (Pfosten) empor und vereinigen sich,

selbst spitzbogig geschlossen, auf der Höhe in einen gemeinsamen Spitzbogen. Dieser Bogen ist wieder lebendig profilirt durch vorspringende und eingekehlte Glieder, welche entweder von der Fensterbank direct oder nur durch ein kleines Kapitäl unter-

Fig. 149. Kathedrale zu Amiens. Querdurchschnitt.

brochen sich in die Höhe ziehen. Um den Schein organischen Lebens noch zu erhöhen, zweigen sich von den Spitzbögen wieder einzelne Glieder als Füllung ab und bilden in symmetrischer Anordnung regelmäßige Figuren, die man als Maßwerk bezeichnet. Man setzte zu dem Ende in die weiten Oeffnungen kleine aus drei oder mehreren

Bogentheilen bestehende Figuren (Pässe) ein, die man in einen Kreis oder in eine andere geometrische Form spannte (Fig. 150 u. 152). Die vorspringenden Ecken nannte man Nasen. Unzählbar sind die Formen, welche die alten Meister zu ihren künstlichen Fenstermaßwerken — mit dem Zirkel in der Hand — erfanden. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts freilich macht sich eine mehr willkührliche, spielende, decorative Behandlung des Maßwerks bemerkbar; besonders kommt die Form der Fischblase auf. Als ein Ersatz für die großen byzantinischen und romanischen Wandgemälde, concentrirt sich in diesen prachtvollen Fenstern der Farbenschmuck des gothischen Baues als eine den Feldern des Maßwerkes in streng architektonischer, höchst organisch angeschlossener Composition eingeordnete Glasmalerei. Gluthvoll leuchtend dämpft diese dennoch das grelle Licht, das sonst die Hallen erfüllen würde und vollendet so durch farbiges Helldunkel den Charakter des Innerlichen: wie es ein idealer Raum ist, in den wir treten, so ist auch das Licht ein künstliches, ein ideales, vermitteltes, verinnerlichtes.

Fig. 150. Gothisches Fenster.

Fig. 151. Fischblasenfenster.

Im Gegensatz zu Frankreich, das die strenge, primitive Auffassung der gothischen Architektur vertritt, wird letztere in Deutschland stark modificirt. Eine der eingreifendsten Modificationen des Styls, ganz aus deutschem Geiste herausgewachsen, ist die Form der Hallenkirche. Statt daß sich das Mittelschiff über die niederen, halb so breiten Seitenschiffe heraushebt, sind hier alle Schiffe von gleicher Höhe. Der Charakter der Kirche wird dadurch mehr ein hallenartiger, das System einfacher, übersichtlicher (Fig. 152). Das Gewölbe der Hallenkirche reißt den Blick und Sinn des Beschauers weniger in die Höhe, als es in den französischen Kathedralen, in den Mittelschiffen des Kölner Doms und Ulmer Münsters geschieht; es ist mehr Decke als Wölbung, aber doch verfehlt es seine Wirkung nicht, durch den Charakter des Leichtschwebenden. Die drei, so licht und frei, gleich hoch, oft auch gleich breit, neben einander stehenden Hallenschiffe sprechen hell und heiter zum Gemüth. Auch gottesdienstlichen Zwecken kommt die Hallenkirche mehr entgegen; immerhin aber muß sie in künstlerischer Hinsicht als eine Ernüchterung und Verflachung des vielfach gegliederten, reich abgestuften gothischen Systems bezeichnet werden. Bereits in romanischer Zeit hatte man in Westphalen die Schiffe in nahezu gleicher Höhe zu überwölben geliebt. Die früheste gothische Hallenkirche ist die

Elisabethkirche zu Marburg. Ihr bürgerlich verständiger Charakter machte die Anlage schnell in den deutschen Städten heimisch; doch findet man sie meist nur bei Pfarrkirchen und den Bauten der für die städtische Wirksamkeit bestimmten geistlichen Orden, seltener an Stiftskirchen und Kathedralen.

Für das Aeußere gothischer Kirchen kommt zunächst das Strebesystem in Betracht. Wir haben gesehen wie die Mauermassen im Innern aufs äußerste vermindert wurden und nur einzelne Stützpunkte für die Gewölbebogen und Dienste blieben. Obgleich der Spitzbogen nicht so stark zur Seite schiebt, wie der Rundbogen, so bedürfen doch die von den großen Fenstern durchbrochenen Mauern noch einer Verstärkung, um dem Seitenschub widerstehen zu können. Diese Verstärkung wurde durch die Strebepfeiler gegeben, welche an den besonders zu schützenden Punkten eine Verstärkung der Mauer bildeten. Bei den Hallenkirchen, wo nur ein Dach die

Fig. 152. Querdurchschnitt einer Hallenkirche.

drei Schiffe überspannt, steigen die Strebepfeiler zwischen den Fenstern an Seiten- und Chormauern einfach in abgestufter Weise hinauf bis an das Dachgesimse. Bei den Kirchen ungleicher Schiffhöhe hatten Strebepfeiler die Seitenschiffmauern zu stärken und zu stützen, wie zugleich auch das höhere Mittelschiff; zu letzterem Zweck hoben sie sich über das Dach des Seitenschiffs empor und gaben so ein Widerlager ab für den Strebebogen, welcher sich über das Mittelschiffdach hinweg zu den der Stütze bedürftigen Punkten der Mittelschiffmauer hinaufschlug. An großen Kirchen sind solcher Strebebogen auch zwei übereinander (s. F. 149). Bei fünfschiffigen Kirchen wurden auch auf dem die beiden Seitenschiffe trennenden Pfeiler freistehende Strebepfeiler emporgeführt, welche dann die Strebebögen ob dem ersten Nebenschiffe aufnahmen und die Widerlager für die Strebebogen wurden, die über das zweite Nebenschiff hinauf zur Mittelschiffmauer gingen. Die Strebepfeiler werden oft massenhaft angelegt, ihr Unterbau zeigt Blendarkaden. Der obere über das Dach hinausragende Theil der Strebepfeiler, welcher nur als Belastung diente, erhielt eine reiche Ornamentirung nach Art der Fensterarchitektur. Der vordere Theil wurde abgeschrägt und auf den Kern ein von Säulen getragener Baldachin gestellt, welcher einer Statue als Bedachung diente. Später ließ man aus dem Kern des

Pfeilers eine übereck gestellte Pyramide, Fiale genannt, emporwachsen, die man zuweilen mit Nebenfialen umgab. Der untere, mit blindem Maßwerk verzierte Theil der Fiale hieß der Leib, den oberen spitzen Helm bezeichnete man als Riesen. Um die Bewegung nach aufwärts noch schärfer zu charakterisiren, wurden die Ecken des Riesen mit sogenannten Krabben (Fig. 153) besetzt, welche daran empor zu klettern scheinen, während die Spitze der Fiale in eine kreuzförmig ausladende Steinblume (Fig. 154) endete. Eine ganz ähnliche Gliederung weisen die sogenannten Wimperge (Windberge, Schutz vor dem Winde) auf, welche man überall

Fig. 153. Krabbe des 14. Jahrhunderts.

Fig. 154. Kreuzblume von S. Urbain zu Troyes.

dort anzubringen pflegte, wo eine Bogenform selbständig aus der Mauermasse vortrat, namentlich an den Portalen, sowie an den Fenstern (Fig. 155) und an den Chorkapellen. Auch hier ist der compacte Giebel durch blindes Maßwerk belebt. Eins der schönsten Beispiele für die durchgebildete Gothik gewährt der Chor der Kirche zu Kuttenberg, von welchem eine Abbildung (Fig. 156) gegeben ist. Bei der Decoration des Aeußeren wurde in guter Zeit das Gesetz beobachtet, daß die unteren Theile einfach, massenhaft behandelt, die oberen immer reicher und leichter sich entwickeln müssen. Vegetabilischer Schmuck wird nur in untergeordneter Weise an den Kapitälen der Portale und Fensterpfosten und in den Hohlkehlen der Fensterumrahmung und Gesimse angewendet. Die Thiergestalt erscheint phantastisch in der bestimmten Function des Wasserspeiens, die menschliche stellt sich auf Consolen, von Baldachinen gedeckt an die Tragpfeiler, auf die Strebepfeiler, vorzüglich aber in die tiefen Kehlen des in reichem Rippenbündel aufwachsenden Portals der Façade, welches zugleich im Füllungsfelde seines Spitzbogens die Stelle für das Relief bot, das mit den reichen Figurenreihen der Hohlkehlen zu seinen Seiten an diesem Hauptpunkte der concentrirten Pracht ein großes cyklisches Ganzes, ein kirchliches Epos zusam-

menstellte. Je unruhiger die übrigen Theile des Aeußeren sich zeigten, desto wichtiger erschien es, das Wesen des Baues an der Façade möglichst klar und bedeutsam auszusprechen. Die schönste Form ergab sich hier, wenn man nach dem Vorgange der bedeutenderen romanischen Kirchen zwei Thürme, den Seitenschiffen entsprechend

Fig. 155. Wimperge vom Südportal der Façade von Notre Dame zu Paris.

aufführte. So an den Domen zu Magdeburg, Straßburg und Köln. Bisweilen ist nur ein Thurm vorhanden, wie an den Münstern zu Ulm und Freiburg. Dagegen fallen von nun an die Thürme auf der Ostseite oder an den Kreuzflügeln, so auch auf der Durchkreuzung weg. Auf dem Kreuz findet sich indeß bei Stifts- und Kapitelkirchen wohl ein sogenannter Dachreiter. Der dem gothischen Style zu Grunde liegende Verticularismus, welcher Alles in gemeinsamem Schwunge emporführt, findet in dem zu schwindelnder Höhe luftig aufsteigenden, organisch entwickel-

Thurmbau seinen consequenten Abschluß. Auch hier wird die Mauermasse mehr und mehr in gewaltige Pfeiler aufgelöst, zwischen denen Fenster sich öffnen, das Viereck

Fig. 156. Chor der Kirche zu Kuttenberg.

geht in das Achteck und dieses in den mit Maßwerk geschmückten, luftigen Rippenbau des Helms über. (Nach Kugler, Schnaase, Lübke u. s. w.)

3. Die Monumente Ravenna's.

Nirgends im Abendlande hat die Zeit vom 5. bis 7. Jahrhundert so namhafte Schöpfungen auf allen Gebieten der bildenden Künste hinterlassen wie zu Ravenna. Mit Rom bietet diese Stadt die Hauptquellen zur Erkenntniß altchristlicher Kunst.

Die nachweisbar hierher gehörigen römischen Denkmäler beschränken sich auf wenige durch Umbauten und Zusätze entstellte Basiliken. Hatten doch auch schon seit dem Ende des dritten Jahrhunderts Diocletian und seine Nachfolger ihre Sitze in den Provinzen aufgeschlagen. Immer mehr war Roms innere Kraft gesunken und während die Stürme der Völkerwanderung die Verhältnisse des Abendlandes zerrütten, so vernichtet eine zweimalige Zerstörung Roms die letzte Herrlichkeit der alten Weltstadt. Zwar erhielt sich eine fortgesetzte Bauthätigkeit bis ins 7. Jahrhundert hinein, und es fehlte nicht an bedeutenden Leistungen. Aber nicht blos setzt der Genuß dieser römischen Monumente jene schöpferische Phantasie voraus, die sich den einstigen Zustand ergänzt, sondern könnten heute diese Basiliken in ihrer Ursprünglichkeit erstehen, sie wären auch Zeugen des Verfalls und würden beweisen, daß zwar nicht der Sinn für zahlreiche Unternehmungen, wohl aber die einstige Macht und die künstlerische Größe diesem Zeitalter verschwunden waren.

Rom tritt zurück und ein anderer Schwerpunkt übernimmt neben der politischen Herrschaft auch die künstlerische Mission für das Abendland.

Im Jahre 403 waren die Gothen unter Alarich bis nach Mailand, der damaligen Residenz des abendländischen Reiches, vorgedrungen. Der 20jährige Honorius wurde dadurch gezwungen nach einer neuen durch Kunst und Natur geschützteren Residenz überzusiedeln. Er wählte Ravenna. Dasselbe, vermuthlich von Thessalern gegründet, erhielt zuerst unter Augustus eine hervorragende Bedeutung. Unweit der Stadt legte der Kaiser einen Hafen an, der in der Folge von Wichtigkeit wurde. Es erhob sich dabei eine Vorstadt, die an Größe mit Ravenna wetteiferte und ihres Ursprungs wegen den Namen Classis erhielt. Ein Kanal aus der Zeit des Augustus führte die Gewässer des Po durch Ravenna, er füllte die Wallgräben und verband die Stadt, die durch zahlreiche Kanäle und Brücken den Anblick eines ersten Venedigs darbot, mit dem Hafen.. Eine gleiche Vereinigung erfolgte nachher zu Lande, wo die Vorstadt Cäsarea, eine lange Straße mit zahlreichen Kunst- und Prachtgebäuden, Ravenna und die Classis verband. Meilenweite Moräste sicherten die Stadt gegen einen Angriff von der Landseite, während andrerseits die Nähe der Classis eine Flucht oder den Entsatz auf dem Seewege erleichterte. Dabei fehlte weder ein Zuwachs an Nahrungsmitteln, noch gutes Trinkwasser und auch die Luft von Ravenna galt, wie die von Alexandria, als außergewöhnlich rein und gesund. Endlich mochte auch der Umstand, daß Ravenna schon völlig christianisirt war, während in Rom noch das Heidenthum als Gegner fortlebte, Honorius bestimmen, seine Residenz hier aufzuschlagen. Ihres apostolischen Ursprungs wegen stand die ravennatische Kirche in hohem Ansehen. Honorius und sein Nachfolger wandten ihr einen besonderen Eifer zu und das fünfte Jahrhundert beginnt mit einer Reihe von bedeutenden Stiftungen, die uns den letzten Aufglanz der abendländischen Kunst vor einer Jahrhunderte andauernden Epoche des Verfalls bezeichnen.

Gehen wir zur Betrachtung der einzelnen Denkmäler über. Um 400 gründete Bischof Ursus die nach ihm benannte Ecclesia Ursiana, den jetzigen Dom und Metropole der Stadt und Provinz Ravenna. Es ist zu vermuthen, daß sie eine fünfschiffige Basilika (das einzige Beispiel unter den ravennatischen Kirchen) gewesen. Verschiedene Umbauten haben nur den hohen runden Glockenthurm und eine kürzlich entdeckte Krypta von älteren Theilen übrig gelassen. Ein folgender Bischof, Neo, errichtete zwischen 426 und 430 die geräumige, dem h. Petrus geweihte Basilika. Seit 1261 führt sie den Titel S. Francesco und besteht noch heute in einem Umbau der Zopfperiode. An der Nordseite durch die Reste eines ehemaligen Atriums getrennt, liegt das Grabmal Dante's. Von der alten Basilika ist der Chorbau, die Apsis, erhalten geblieben.

Wichtiger ist ein zweiter Bau desselben Bischofs, das noch erhaltene Baptisterium des Doms, S. Giovanni in Fonte. Die Errichtung selbständiger Baptisterien hängt mit den Eigenthümlichkeiten des altchristlichen Taufritus zusammen. Die heilige Handlung wurde in der Regel bei einer großen Zahl von Erwachsenen vorgenommen und geschah durch Untertauchen (immersio). Zu solchem Vorgange erschien als die passendste Form diejenige des Centralbaues, einer runden oder polygonen Anlage, wie sie schon die römische Baukunst in zahlreichen Vorbildern überliefert hatte. Erst neuere Nachgrabungen haben die ursprüngliche Form des ravennatischen Baptisterium wieder zu Tage gelegt. Der Grundriß bildet ein Achteck mit vier halbrunden Ausbauten und zwei Eingängen in den westlichen Diagonalseiten. Das Aeußere ist ein schmuckloser Ziegelbau. Um so reicher erscheint das Innere. Arkaden gliedern in zwei Geschossen die Wandflächen. Unten sind es acht Rundbogen aus korinthischen Ecksäulen, die jedoch bereits einer späteren Wiederherstellung angehören. Darüber enthält jede Seite drei Blendarkaden, die größere in der Mitte ist von einem Fenster durchbrochen und wie die seitlichen von kleinen Säulen ionischer Ordnung getragen, während jedesmal ein großer Halbkreisbogen die ganze Gruppe umfaßt und den gemeinsamen oberen Abschluß bildet. Eine Kuppel bedeckt das Ganze.

Spätere Stuckreliefs und eine Fülle von Mosaiken, vielleicht das Beste aus altchristlicher Zeit, schmücken Gewölbe und Wände. Es ist eine Farbenpracht, die an die Heiterkeit pompejanischer Wandgemälde erinnert, und doch stört nichts den Eindruck der Feier, der sich sofort und andauernd des Beschauers bemächtigt. Ein Rundbild in der Mitte der Kuppel enthält die Taufe Christi, eine treffliche Composition voll Freiheit in der Einzelbehandlung. Johannes, im Profile, stützt sich mit dem einen Fuß auf einen Felsen; in der Rechten hält er eine Schale, in der Linken ein verziertes Stabkreuz. Tiefer, bis zum halben Leib im Wasser, steht Christus, etwas unbehülflich in der Vorderansicht dargestellt. Der „JORDANN“, ein Flußgott nach antiker Auffassung, ist in ansprechender Weise zum Theilnehmer an der christlicher Handlung geworden. Das Amt des Engels auf späteren Gemälden erfüllend, hält er ein Handtuch zum Abtrocknen des Täuflings bereit. Ein breites Band darunter enthält, auf grünem Plane und hellblauem Hintergrunde, die Reihenfolge der Apostel. Goldene Blattstengel, die aus unteren Akanthusbüscheln emporwachsen, trennen die einzelnen Gestalten. Den oberen Abschluß bilden roth und weiß gestreifte Teppiche. Die Gewandungen der rasch vorwärtsschreitenden Apostel sind kräftig bewegt; Weiß und Gelb wechseln an Toga und Tunika. Die Köpfe sind individuell gebildet und die Körperverhältnisse auffallend schlank. Jeder trägt eine Krone auf den togaumhüllten Händen. Ein Fries mit bunten, phantastischen Architekturen, welche an antike Wandgemälde erinnern, bildet

den unteren Theil der Kuppel. In den oberen Arkaden unter der Kuppel sind Blattgewinde und Figuren in Stuck ausgeführt. Von den Ersteren sind nur wenig Spuren erhalten. Die sechzehn Figuren sind von großer Roheit. Den Zwischenraum zwischen den Rund- und Spitzgiebeln, welche abwechselnd diese Figuren umrahmen, und den oberen Wandarkaden füllen abermals eine Reihe von Stuckreliefs: je zwei Lämmer, Hirsche, Löwen, Vögel, einem mittleren Gefäße oder Weinkorbe zugewendet, außerdem der thronende Christus, Daniel und andere Figuren. Im Erdgeschosse füllt ein herrliches Mosaikornament den dunkelblauen Grund zwischen den acht Hauptbogen. In der Mitte des Rankenwerkes enthält jedesmal ein Medaillon auf Goldgrund eine Männergestalt mit völlig antiker Gewandung. Haltung und Färbung dieser Figuren ist vorzüglich.

Ein Vergleich dieser unteren Mosaikornamente mit den Blattgewinden des constantinischen Mosaiks in der Vorhalle des Lateran-Baptisteriums in Rom zeigt freilich, daß dieses ravennatische Werk nicht mehr auf der Höhe des Tages steht. Während in dem constantinischen Werk noch ein völlig antiker Schwung herrscht, bilden die ravennatischen Ornamente schon die Uebergangsstufe zu der mehr conventionellen Behandlungsweise, die sich nachmals in der goldenen Concha von S. Clemente zu Rom zeigt. Eine einzige der untern Wandnischen hat die alte Incrustation mit herrlichen Einlagen von prokonnesischem, eumidischem und thessalischem Marmor erhalten. In der Mitte endlich besteht noch heute der achteckige Taufbrunnen.

Eine neue Epoche für die Kunstentwickelung Ravenna's knüpft sich an den Namen der Galla Placidia. Sie war die Tochter Theodosius des Großen und Schwester des Honorius und Arkadius, eine Frau, in deren wechselvoller Lebensgeschichte sich das Abbild jener sturmvollen Zeiten wiederspiegelt.

Als Galla Placidia von Constantinopel nach Ravenna zurückkehrte, um für ihren entnervten Sohn das Scepter des Abendlandes zu übernehmen, erflehte sie inmitten eines Seesturmes die Fürbitte des Evangelisten Johannes. Nach einer glücklichen Ankunft in Ravenna stiftete sie dem hülfreichen Heiligen eine nach ihm benannte Kirche. Theilweise hat sich die ursprüngliche Anlage erhalten. Die 24 Säulen im Mittelschiff sind, ausnahmsweise für Ravenna, Reste eines antiken Gebäudes. Die Kapitäle sind modernisirt, zeigen aber den charakteristischen mit Kreuzen und Laubwerk versehenen Kämpferaufsatz. Am Eingange des Chors trugen zwei große mit Silber überzogene Säulen den Triumphbogen, eine Einrichtung, die sich in den römischen Basiliken öfter wiederholt, in Ravenna aber vereinzelt blieb. Der Presbyter Agnellus, eine Hauptquelle für die ravennatischen Denkmäler, meldet, daß die Mosaiken des Triumphbogens und des Fußbodens eine Darstellung des Seesturms enthielten, die so vortrefflich gewesen sei, daß man die Angst der dabei Betheiligten auf den Gesichtern habe lesen können.

Weitere Stiftungen der Galla Placidia waren die untergegangene Basilika S. Crucis, wie die Kirche Johannes des Täufers. Die Bausünden der Zopfzeit haben von dem letztgenannten Monument nur den alten Glockenthurm, einen schlanken, herrlichen Rundbau, übrig gelassen.

Das künstlerische Vermögen jener Zeit findet einen vollen und glänzenden Abschluß in dem letzten Bauwerke der Galla Placidia, in der Grabkirche (Monasterium), die sie für sich und ihre Angehörigen stiftete. Diese Kirche, heute S. Nazaro e Celso genannt, ist noch völlig erhalten und eines der schmuckvollsten Monumente altchristlicher Zeit. Neuere Untersuchungen haben ergeben, daß sie in Zusammenhang mit der ebenfalls von der Kaiserin errichteten Kreuzkirche stand. Die Grabkapelle selbst ist klein und bildet im Grundriß ein lateinisches Kreuz. Die

vier Schenkel sind mit Tonnengewölben überspannt und tragen auf ihrer Durchschneidung einen viereckigen Aufbau, den eine Kuppel bekrönt. Das Innere ist bei völligem Mangel an architektonischer Ziergliederung von unvergleichlicher Wirkung. Hier herrscht nicht die bunte Heiterkeit von S. Giovanni in Fonte, vielmehr erhöht die schwache Beleuchtung und eine gedämpfte Harmonie der Farben den Eindruck feierlichen Ernstes, der dem Charakter eines Grabmals entspricht. Aber wenn ein Sonnenstrahl von oben herunterdringt und die weißen Gestalten auf ihrem satten Grunde hell beleuchtet, während unten noch Altar und Sarkophage in ein tiefes Helldunkel gehüllt sind, so ist der Anblick einer der ergreifendsten, den die Monumentalwelt Italiens aufweist. Der Inhalt der Mosaiken, die sich sämmtlich von einem dunkelblauen Grunde abheben, folgt noch der älteren Richtung, in der die Symbolik vorherrscht.

Hinter dem Altare im östlichen Kreuzarme steht der Sarkophag der Kaiserin, ein formloser Marmortrog von 7' Höhe, der muthmaßlich mit Metallplatten bekleidet war. Ehedem barg er den Leichnam der Placidia, die, mit den Insignien angethan, auf einem Throne von Cedernholz saß. — Knaben, die durch eine Oeffnung des Sarkophags hineinleuchteten, zündeten denselben an und der Leichnam verbrannte.

In Ravenna hat sich eine beträchtliche Anzahl von derartigen kleinen Kunstwerken, wie Sarkophage, Altäre u. s. w. erhalten. Was die Sarkophage im Grabmal der Placidia betrifft, so erinnert ihre Aufstellung in den Kreuzflügeln noch völlig an die Weise antiker Grabmäler. Auf zwei Sarkophagen in S. Pietro (S. Francesco) löst sich das Bildwerk in eine Reihe von Einzelfiguren auf, welche Eintheilung an den Schmuck der mittelalterlichen Reliquienkästen erinnert. Von Interesse, durch seinen neutestamentarischen Inhalt, ist ein Sarkophag in der Kirche S. Romualdo. Ferner enthält die Kirche S. Apollinare in Classe eine wichtige Reihenfolge späterer Grabmonumente. Auch die Altäre zeichnen sich durch ornamentalen nnd figürlichen Bildschmuck aus; doch wiederholt sich hier in abgekürzter Form der Inhalt der Sarkophagreliefs. Wichtiger ist die Form; sie entspricht der Bedeutung des Altars, der als Opfertisch über dem Grabmale der Heiligen erscheint, oder als Reliquienbehälter einen Theil der heiligen Ueberreste umschließt. Demnach tragen vier Hauptstützen als Tisch die horizontale Deckplatte, und das Ganze erscheint als ein geschlossener Schrein. Meist sind die Seitenwände mit dünnen Marmor- oder Alabasterplatten zugesetzt, wobei denn bei feierlichen Gelegenheiten der Schein einer hineingestellten Lampe den Reliefschmuck als dunkle Masse von dem transparenten Hintergrunde abhebt (Fig. 157).

Neben mehrfachen Ambonen, welche Ravenna aufzuweisen hat, sei besonders noch, als eines höchst bedeutenden Werkes, der Kathedra des Bischofs Maximianus (546—552) gedacht. Der reich mit Bildwerken geschmückte Elfenbeinstuhl wird in der Sacristei des Domes aufbewahrt und hat sich, den Verlust einiger Reliefs abgerechnet, im Wesentlichen noch wohlerhalten. Wir geben in einer Abbildung (Fig. 158) eine der fünf Figuren, welche von Säulenarkaden eingefaßt, die Vorderfronte des Sitzes schmücken.

Außer den Kenntnissen, welche diese kleineren Kunstwerke über den Formgehalt und die Darstellungsweise der altchristlichen Plastik verbreiten, und neben ihrer liturgischen Bedeutung als wesentliche Bestandtheile der kirchlichen Ausschmückung, liefern dieselben endlich einen wichtigen Beitrag zur Kenntniß der architektonischen Ornamentik. Schon die Architektur der römischen Sarkophage trägt den Charakter üppigen Reichthums. Es ist dies ein Zug, der in den altchristlichen

Fig. 157. Altar in S. Giovanni in Fonte zu Ravenna.

Werken fortlebt und Hand in Hand mit dem Verfall der Künste zu einer besondern Richtung führte. Hier vor Allem lernt man die altchristliche Decorationskunst in ihren Schwächen, aber auch in ihren selbständigen und originalen Leistungen kennen. Selbstverständlich lebt der alte Classicismus fort, aber jene Tugend der antiken Kunst, wonach ein jedes Einzelglied durch Form und Zusammenstellung seinen Antheil am Organismus des Ganzen verkündet, ist längst verloren.

Eine so schwache Regierung auch die Valentinian's III. war, so umfaßt sie doch eine für die ravennatische Kirche und ihre Unternehmungen günstige Zeit. Nur eine einzige Stiftung dieser Periode ist auf unsere Tage gekommen, es ist die Basilika S. Agata, eine kleine dreischiffige Anlage.

Einen erfreulicheren Anblick gewährt ein Bau der folgenden Zeit, der die Ursprünglichkeit seiner altchristlichen Ausstattung bewahrt hat. Es ist die vermuthlich von Petrus Chrysologus (439 bis c. 450) erbaute Kapelle im bischöflichen Palaste.

In die Hände des Ostgothen Theodorich gefallen, erlebte Italien, während dessen 33jähriger Regierung noch einmal das Glück der Ruhe und der politischen Größe. Auch die Kunst erfreute sich wieder der Pflege, und Theodorich begnügte sich nicht damit die Werke des Alterthums zu schützen, verschiedene Städte, darunter Ravenna in erster Linie, wurden der Schauplatz einer umfassenden Kunstthätigkeit. Schon das Bedürfniß der Gothen nach eigenen Kirchen bedingte eine beträchtliche Anzahl von Neubauten. Ihre Namen und theilweise die Monumente selbst sind

Fig. 158. Von der Kathedra des Maximianus in der Dom-Sakristei zu Ravenna.

noch erhalten. Als die eigentliche Hauptkirche der Arianer erscheint die dreischiffige Säulenbasilika S. Teodoro, eine der ältesten Stiftungen, die schon vor Ankunft Theodorichs, angeblich seit 206, bestand und auch den Namen Spirito Santo führt, weil dort die Legende die Bischofswahl des h. Severus durch die Taube stattfinden läßt. Neben Santo Spirito, durch einen vorliegenden Hof getrennt, steht das Baptisterium der Arianer. Nur die Kuppel hat noch die Mosaiken bewahrt, in denen ehemals das ganze Innere erglänzt haben mag. Es wiederholt sich hier mit wenigen Abänderungen der Grundgedanke des Gewölbemosaiks von S. Giovanni in Fonte. Verglichen mit den meisten römischen Mosaiken sind die Figuren immer noch weich und edel gehalten, den Gestalten im orthodoxen Baptisterium indessen stehen sie bei weitem nach.

Die größte der arianischen Basiliken in Ravenna selbst ist die von Theodorich erbaute Kirche S. Martinus in Coelo aureo. Diesen Namen erhielt sie von ihrer glänzenden Ausstattung, wahrscheinlich von der reich vergoldeten Felderdecke. Seit dem 9. Jahrhundert, seit die Gebeine des heiligen Apollinaris hierher gebracht wurden, führt sie den Titel S. Apollinare nuovo. Das Mittelschiff bietet noch heute das seltene Beispiel einer wohlerhaltenen Innendecoration aus altchristlicher Zeit (Fig. 159). Vierundzwanzig Säulen von prokonnesischem Marmor theilen die Schiffe. Marmorkapitäle und Kämpferaufsätze sind von echt byzantinischer Form. Die Pilaster, welche zu beiden Schmalseiten mit den Säulenreihen correspondiren, zeigen das in Ravenna seltene Beispiel figurirter Kapitäle. Die verbindenden Rundbögen und das darüber befindliche Quergesimse weisen in antikisirender Zusammenstellung Zierglieder von großer Feinheit auf, die überdies erhebliche Reste der ehemaligen Vergoldung und Bemalung erhalten haben. Den Glanz des Innern vollendet ein großer Cyklus von Mosaiken, der hier — das einzige Beispiel aus altchristlicher Zeit — die beiden Fensterwände des Mittelschiffs schmückt. Ein breiter Wandstreifen zwischen den Archivolten und dem Beginn der Fenster, enthält mit Anspielung auf die in der christlichen Basilika übliche Trennung in eine Männer- und eine Weiberseite, zwei Züge von Kronen tragenden Heiligen. Links ist es eine Procession von 22 weiblichen Heiligen, die aus den Thoren der Classis schreitet und deren Endziel die Anbetung der Könige bildet, rechts dagegen, wo im Westen die Stadt Ravenna mit dem Palaste abgebildet ist, wiederholt sich eine ähnliche Reihenfolge von 26 Männern, die dem thronenden Christus entgegenschreiten. Den Hintergrund bildet eine Goldfläche, worauf die einzelnen Figuren durch Palmen getrennt sind; dem grünen Plane, auf welchem die Heiligen gehen, entsprießen Blumen. Die Gestalten stehen allen übrigen ravennatischen Mosaikfiguren nach, ja, sie erinnern theilweise sogar an die Schreckgestalten der römischen Mosaiken von S. Prassede und S. Francesca Romana. Besser, weil vermuthlich älteren Datums,

Fig. 159. S. Apollinare nuovo zu Ravenna. System des Mittelschiffes.

sind die Schlußscenen zu beiden Seiten des Choreingangs: der thronende Christus mit vier stehenden Engeln und die Madonna mit anbetenden Königen. Aus derselben früheren Zeit stammen muthmaßlich die Mosaiken der oberen Wandflächen. Zwischen den Fenstern befinden sich auf beiden Langseiten 16 Einzelgestalten männlicher Heiliger. Den Abschluß der Langwände zwischen den Fenstern und der flachen Holzdecke bilden endlich, in kleine quadratische Felder eingerahmt, zweimal 13 Scenen aus dem neuen Testament. Auffallend und ein Beweis für die frühere Entstehungszeit dieser Mosaiken ist es, daß die Darstellung der Kreuzigung fehlt; auch die Himmelfahrt, sowie die Ausgießung des heiligen Geistes kommen hier noch nicht vor. Auf den Bildern der linken Seite erscheint Christus als Jüngling, auf denen der anderen Seite trägt er einen Bart und ausgeprägt männliche Züge. Ueber die Entstehungszeit der Mosaiken von S. Apollinare nuovo fehlen bestimmte Nachrichten.

Einen Unterschied zwischen den arianischen Kirchen und den Gotteshäusern der Katholiken mag man vergebens suchen. Gewiß ist, daß die Gothen wenigstens keine ausgebildete Bauweise nach Italien brachten, daß sie vielmehr bei ihren künstlerischen Unternehmungen sich der einheimischen Werkmeister bedienten. Man hat jedoch mehrfach auf gewisse Erscheinungen hingewiesen, wonach den Gothen eine Verschmelzung fremdartiger, vielleicht altherkömmlicher Elemente mit den bestehenden Grundformen zugeschrieben werden muß. Zwei Bauwerke kommen hier in Betracht: das eine derselben ist der sog. Palast des Theodorich im südöstlichen Theile der Stadt. Der spärliche Ueberrest beschränkt sich auf die schmale Frontwand eines zu dem ehemaligen Franciscanerkloster S. Apollinare nuovo gehörigen Flügels. Der Palast soll sich ostwärts weithin über die jetzigen Gärten ausgedehnt haben, von Säulenhallen umgeben und mit reichen Marmorarbeiten und Mosaiken geschmückt gewesen sein. Das noch erhaltene Baufragment, ein schlichter, zweigeschossiger Façadenbau, erinnert in der Blendarchitektur des oberen Geschosses an den Palast Diocletians zu Spalatro. Dem Bau fehlt eine organische Hauptgliederung und noch mehr überrascht die lose Häufung der verschiedenartigsten Zierglieder. Darunter nun hat man ganz fremdartige Elemente entdeckt; so eine Säule, deren Motive dem Holzbaustyl entnommen sind. Das zweite hier in Betracht kommende Werk ist das Grabmal Theodorichs, das letzte Bauwerk aus der Zeit der Ostgothenherrschaft. Einsam auf einer Anhöhe vor der Stadt liegend, bietet das Grabmal mit seiner gewichtigen Polygonalform und der wahrhaft titanischen Quadertechnik immer noch einen erhabenen Anblick dar. Es ist ein zweigeschossiger Centralbau. Das Erdgeschoß, ein massives Zehneck, enthält den kreuzförmigen Gruftraum. Das Aeußere zeigt den Schmuck von stark vertieften Mauerbögen, die auf Eckpfeilern mit ganz antikisirenden Kämpfergesimsen ruhen. Zwei strebbogenähnliche Treppen führen zu dem oberen Geschosse empor. Dasselbe tritt, gleich dem antiken Tempel, beträchtlich hinter seinem Unterbau zurück, so daß hier ein fortlaufender Umgang entsteht. Das Innere ist ein kahles Kreisrund. Außen geht der untere Theil des Obergeschosses ins Zehneck über, aus welchem auf der Ostseite ein kleiner rechteckiger Anbau hervortritt. Ein schmuckloses Gurtgesimse schließt das Zehneck ab und bezeichnet den Beginn eines kreisrunden Halbgeschosses, das von Rundbogenfensterchen durchbrochen ist. Ueber dem kräftigen Kranzgesimse krönt endlich eine flache Kuppel das Ganze, ein wahres Wunder altchristlicher Bautechnik, denn die 30 Fuß im Durchmesser haltende Wölbung besteht aus einem einzigen Steine, dessen Gewicht auf beiläufig 9000 Ctr. berechnet wird und welcher, wie allgemein angenommen wird, aus den istrischen Brüchen herüber-

geschafft wurde. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß das gegenwärtige Ansehen der Rotunde nicht mehr das ursprüngliche ist. Das obere Geschoß umgab jedenfalls eine gewölbte Säulenhalle. Wohl möglich, daß die Bedachung aus Erz bestand und das eben die Kostbarkeit dieses Materials die Zerstörung des Peripteros herbeiführte. Auch die beiden Treppen stammen aus dem vorigen Jahrhundert, doch befinden sie sich ohne Zweifel an Stelle eines alten ähnlichen Aufgangs. Noch manches Räthselhafte kann uns an diesem Bauwerke beschäftigen. Wie die Gesammtanlage auf antikrömischen Einfluß hinweist, der Gedanke aber, selbige mit dem größten Kuppelsteine der Welt zu bekrönen, gewiß nur einem Zeitalter von barbarischer Jugendkraft entsprang, so zeigt wiederum die ornamentale Ausstattung eine ähnliche Mischung fremdartiger Elemente mit deutlichen Anklängen an die Antike und den unverkennbaren Einflüssen byzantinischer Kunst. Von einem völlig barbarischen Charakter sind z. B. verschiedene Gesimse (Fig. 160). Die Ornamentik derselben, verwandt dem Goldschmuck der kürzlich aufgefundenen, sog. Rüstung Odoakers, läßt den Einfluß altgermanischer Tradition nicht verkennen.

Fig. 160. Gesimse vom Mausoleum Theodorichs zu Ravenna.

Neben den künstlerischen Unternehmungen der Arianer fehlte es auch nicht an katholischen Neubauten. Nächst den Namen von Bischöfen ist es derjenige eines Privatmannes, Julianus Argentarius, an den sich die Baugeschichte der katholischen Kirchen knüpft. Auch die 549 geweihte große Kirche S. Apollinare in Classe, welche die Reihenfolge der ravennatischen Basiliken abschließt, soll von Julianus Argentarius erbaut worden sein (Fig. 161). Gegenwärtig liegt die Kirche, der einzige Rest der ehemaligen Hafenstadt, etwa eine halbe Stunde vor Ravenna. Sie gewährt, seitdem die alte Paulskirche außerhalb Roms abgebrannt und unglücklich restaurirt worden ist, das vollkommenste Bild einer altchristlichen Basilika. Im Westen hat sie eine geschlossene Vorhalle, die sich nach Außen mit einer Reihe von Säulenarkaden geöffnet haben muß. Drei Thüren führten von hier ins Innere der Kirche, außerdem vermittelten je drei seitliche Eingänge an den Langwänden der Basilika den Zugang in die Seitenschiffe, eine Anordnung, die sich namentlich in den neuentdeckten Basiliken Central-Syriens wiederfindet. Im Innern tragen 24 Marmorsäulen das von Rundbogenfenstern erleuchtete Mittelschiff. Die Säulenschäfte ruhen auf niedrigen viereckigen, rautenförmig ornamentirten Postamenten. Die Kapitäle, mit Kämpferaufsätzen, gehören der compositen Ordnung an. Die Felder zwischen den rundbogigen Archivolten enthalten eine reiche Sammlung von christlichen Emblemen und Monogrammen, darüber befindet sich ein Medaillonfries mit den Brustbildern ravennatischer Bischöfe (Fig. 162). Eine kostbare Marmor-

Fig. 161. S. Apollinare in Classe. Ravenna.

Fig. 162. Chor von S. Apollinare in Classe. Ravenna.

vertäfelung, womit ehedem die inneren Wandflächen geschmückt waren, wurde im Jahre 1450 geraubt. Der Säulenreihe entsprechen auf der östlichen und westlichen Schmalseite zwei stark vortretende Wandpfeiler, deren meisten Kapitäle in ihrer barbarischen Bildung von jenen des Mittelschiffes abweichen; von großer Zartheit der Bewegung ist dagegen der naturalistisch behandelte Blumenfries, der sich von den östlichen Pilastern als Kranzgesimse um die Apsis herum fortsetzt. Neben der Apsis, die inwendig ein Halbrund, außen aber ein halbes Zehneck bildet, verlängern sich die Seitenschiffe in Form von quadratischen Kapellen, die mit gleicher Polygonform wie die Hauptapsis schließen. Unter der letzteren befindet sich eine Krypta. Der Chorbau, der noch die alte Einrichtung mit halbrunden Marmorbänken zeigt, ziert ein reicher Schmuck von Mosaiken, die aber erst hundert Jahre später hinzugefügt wurden. Die Apsis zeigt eine symbolische Darstellung der Transfiguration, in

Fig. 163. S. Vitale zu Ravenna. Durchschnitt.

welcher der h. Apollinaris eine hervorragende Stellung einnimmt. Unterhalb der Halbkuppel sieht man die Privilegienverleihung Constantins, Heraklius und Tiberius' an Bischof Reparatus, wie auf der andern Seite die Opfer Melchisedeks, Abels und Abrahams. Gestalten ravennatischer Bischöfe und Localheiliger füllen die Wandflächen zwischen den Chorfenstern. Endlich enthält auch der Triumphbogen eine Anzahl musivischer Bilder. Unter allen ravennatischen Mosaiken sind die von S. Apollinare in Classe die jüngsten, vielleicht überhaupt die letzten, welche an diesem Ort ausgeführt wurden. Schon jetzt beginnt für Ravenna eine Zeit des Sinkens und ein Jahrhundert später zertrat der wilden Longobarden Herrschaft den letzten Rest der ehemaligen Blüthe. Es kann also nicht befremden, wenn wir in diesem Werke schon Anzeichen des Verfalls erkennen.

Noch ist endlich eines wichtigen Baues zu gedenken, es ist dies die großartige Kirche S. Vitale. Nicht nur ihrer Form wegen nimmt sie eine hervorragende Stellung unter den ravennatischen Denkmälern ein, auch als Hauptglied der Entwickelung des Central- und Kuppelbaues erscheint sie von besonderer Bedeutung. Sie wurde von 526—547 erbaut. Das Centrum des Bauwerks ist ein regel-

Fig. 164. S. Vitale zu Ravenna. Innenansicht.

mäßiges Octogon von acht, durch Rundbögen verbundenen Pfeilern, welche die halbrunde Kuppel tragen. Letztere ist ebenso praktisch wie originell construirt, denn eine bloße Zusammensetzung von hohlen Töpfen bildet den ganzen Körper der halbkugeligen Gewölbeschale. Diese von den Römern schon hin und wieder angewandte Construction erscheint hier in höchster Ausbildung. Obwohl eine solche Construction den Vorzug großer Leichtigkeit darbietet, so glaubte man dennoch derselben beträchtliche Widerlager hinzufügen zu müssen. Den Hauptbögen schließen sich sieben halbrunde Ausbauten (Tribünen oder Exedren) an, im Osten aber das viereckige Altarhaus mit seiner inwendig halbrunden und außen polygonen Apsis. (Vergleiche den Grundriß Fig. 121 auf Seite 18). Die Halbkuppeln dieser Tribünen, die in zwei Geschossen von Säulenarkaden getragen werden, wirken strebbogenähnlich dem

Fig. 165. Die Kaiserin Theodora und Gefolge. Mosaik aus S. Vitale zu Ravenna.

Schube der Kuppel entgegen und erhalten rückwärts ein neues Widerlager durch die Gewölbe des Umganges, das in Form eines Achtecks den Mittelbau umgiebt (Fig. 163). Der weitere Schub des Centrum wird endlich auf die Umfassungsmauern zurückgeleitet, die ihrerseits wiederum durch Strebpfeiler geschützt sind.

Nur das Altarhaus und die Apsis (Fig. 164) haben den alten Schmuck von Mosaiken bewahrt, der größte Cyklus dieser Art, den Italien mit Ausnahme der Marcuskirche zu Venedig aufzuweisen hat. Der Anblick dieser farbenreichen Ausstattung, die sich sogar auf die Bemalung der architektonischen Zierglieder ausdehnt, ist überraschend. Die Halbkuppel der Tribuna leuchtet in vollem Goldglanz, in welchem bartlos und jugendschön der Heiland über den Strömen des Paradieses auf blauer Weltkugel thront, einen Engel zu jeder Seite, von denen der Eine den Bischof Ecclesius, der Andere den h. Vitalis zu Christus führen. Die goldenen Wandflächen der Apsis zunächst des Choreingangs schmücken zwei Ceremonienbilder. Es ist Kaiser Justinian und gegenüber seine Gemahlin Theodora, beide in prunkvoller Hoftracht, umgeben von ihrem Gefolge, in feierlichem Kirchgange begriffen (Fig. 165). Das zwischen der Apsis und dem achteckigen Kuppelbau liegende Altarhaus ist mit einem Kreuzgewölbe bedeckt. Rundbogenblenden mit Säulenarkaden gliedern die Säulenwände in zwei Geschosse. Wand- und Gewölbefläche sind auch hier von Mosaiken überzogen. Den Scheitel bezeichnet ein Blumenkranz, worin auf hellblauem Grunde,

von Sternen umgeben, das Lamm Gottes steht. Fruchtschnüre begleiten die Diagonalrippen und enden unten mit einem Pfau. Dazwischen füllen Engelgestalten, Thiere, von Blatt- und Rankenwerk umgeben, die Gewölbeflächen. Die Wahl der Farben ist hier eine überaus glückliche; die Zeichnung aber steht, was Frische und Lebendigkeit, als auch Erfindung neuer Motive betrifft, den Mosaikornamenten von S. Giovanni in Fonte bedeutend nach. In den Zwickeln des Hauptbogens gegen die Altarnische tragen, neben den Bildern Bethlehems und Jerusalems, zwei schwebende Engel ein Schild mit dem Kreuz. Was die Mosaiken an den Seitenwänden betrifft, so sind deren Gegenstände meist aus dem alten Testamente gewählt. Der große Gurtbogen endlich, mit dem sich das Altarhaus gegen den achteckigen Kuppelraum öffnet, enthält das Brustbild Christi zwischen den Bildnissen der Apostel und zweier Heiligen.

Der Anblick des Aeußeren von S. Vitale wird durch eine Menge von Um- und Anbauten beeinträchtigt. Ehedem bildete eine schräggestellte langgedehnte Vorhalle den Zugang zu dem Innern. Zwei Rundthürme, von denen der nördliche als ein kurzer Rumpf noch vorhanden, der andere dagegen niedergerissen und durch einen schlanken Campanile aus späterer Zeit ersetzt worden ist, flankirten die Vorhalle. Die äußere Gliederung von S. Vitale entspricht derjenigen aller übrigen Kirchen Ravenna's. Die Rotunde ist ein Backsteinbau, dessen Umgang, der Eintheilung des Innern entsprechend, durch ein Gurtgesimse und zwei Geschosse getheilt wird. Kräftige Eckpfeiler, dazwischen Pilaster, begleiten die Kanten und Wandflächen; der hohe Mittelbau enthält auf jeder Seite ein großes Rundbogenfenster. Von überaus malerischer Wirkung ist namentlich der Chorbau, wo sich über der Apsis die Horizontalfronte des Altarhauses mit einem großen dreitheiligen Säulenfenster öffnet. So einfach die Außenerscheinung, so reich ist das Innere ausgestattet. Sämmtliche Detailglieder von S. Vitale, wie die der meisten Basiliken Ravenna's, bestehen aus prokonnesischem Marmor (von der jetzt Marmora genannten Insel). Wenn die Anlage von S. Vitale auch nur als Vorstufe zu der vollendeten Form des byzantinischen Kirchengebäudes zu betrachten ist, so tritt uns doch in diesen Details, die in vorzüglicher, oft filigranartiger Feinheit ausgearbeitet sind, der ausgeprägte byzantinische Styl entgegen (Fig. 166). Der trapezförmige, mit Kreuzen oder Monogrammen geschmückte Aufsatz, welcher das Auflager der Archivolten über dem Kapitäl vermittelt, ist eins der bezeichnendsten Merkmale ravennatischen Säulenbaues.

Fig. 166. Kapitäl vom oberen Geschosse des Altarhauses von S. Vitale zu Ravenna.

San Vitale ist die unmittelbare Vorgängerin des glanzvollsten Baudenkmals der byzantinischen Epoche, der Sophienkirche zu Constantinopel und deshalb von hohem kunstgeschichtlichem Interesse. Noch unter Theodorichs Herrschaft (526) begonnen, wurde der Bau erst nach dem Untergang des Gothenreichs unter Justinian, und von diesem gefördert, im Jahre 547 zu Ende geführt. Das glänzendste

Baudenkmal, welches auf italienischem Boden an Justinian's ruhmreiche Herrschaft erinnert, schließt S. Vitale zugleich der Reihe der Kunstschöpfungen, welche Ravenna in der Frühzeit des Mittelalters an kunstgeschichtlicher Bedeutung mit Rom rivalisiren ließen. Obwohl als Hauptstadt der Exarchats noch lange eine wichtige politische Rolle spielend, verfiel die Stadt mit dem allgemeinen Verfall des geistigen Lebens der alten Culturvölker Europa's, und als nach Jahrhunderte langen Drangsalen aus dem Chaos der Völkerwanderung und des Völkergemisches neue Staatenbildungen hervorgingen, die wie dem materiellen Wohlstande, so auch den Elementen der Bildung und Gesittung einen sicheren Boden bereiteten, übernahm der Norden Italiens mit seinen jugendkräftigen Städterepubliken die Führung der Geister, die die Blüthezeit des italienischen Kunstlebens vorzubereiten berufen waren.

(Nach J. Rudolph Rahn).

4. Der Dom zu Mainz.

Im zehnten Jahrhundert hatten sich in Staat und Kirche, im geselligen und wissenschaftichen Leben aus der Saat, die Karl des Großen weitreichender Arm über die Lande ausgestreut hatte, die ersten frischen Keime christlich-germanischen Wesens entwickelt. Das elfte Jahrhundert brachte dieselben zur ersten Blüthe. Zwar sank um diese Zeit die Macht des römischen Kaiserthums deutscher Nation schon wieder von jener idealen Höhe herab, auf die es durch Otto den Großen erhoben war; aber um so kräftiger traten eben damals die realen Segnungen zu Tage, welche die Gründung des abendländischen Weltreichs für das mittlere und nördliche Europa mit sich bringen sollte.

Das Bewußtsein, als ein einiges mächtiges Volk geachtet und gefürchtet unter den Nationen Europa's dazustehen, war in den Deutschen erwacht, und erwies sich an ihnen, wie überhaupt bei den Völkern, als der mächtistge Hebel jeder Tüchtigkeit im Kleinen wie im Großen. Der Kern des Volksthums, der Bürgerstand, erstarkte zu dieser Zeit. Deutsche Kaufleute vermittelten den Verkehr des Südens mit den halbbarbarischen Ländern des nördlichen und östlichen Europas; namentlich in Sachsen und in den Rheinlanden bildeten sich Städte mit geordneten Kaufmannsgilden und einer thätigen industriellen Bevölkerung. Die Kaiser sahen das Wachsthum derselben mit besonders günstigen Augen an.

Mit dieser Entwickelung der weltlichen Dinge hielt die geistliche gleichen Schritt. Die Geistlichkeit gewann einen immer wachsenden Antheil an der Politik; große Prälaten, wie die von Bremen oder Würzburg, erstrebten oder erlangten die fürstliche Herrschaft über weite Territorien. Vor Allem aber war damals geistliches und geistiges Leben überhaupt so gut wie identisch. Die Klöster hegten die Schätze der antiken Literatur und überlieferten sie in ihren Schulen den Klerikern und Laien. Deutschland war selbst in Italien, dem Lande der klassischen Tradition, wegen seiner Klosterschulen berühmt, aus deren Schooß es Lehrer und Schüler in weite Kreise sandte. Besonders glänzend war die Thätigkeit der Kleriker und ihrer Oberhirten im Gebiete der bildenden Künste. Sie schmückten nicht nur ihre

Bücher und heiligen Geräthe mit Malereien und allerhand kostbarem Bildwerk, sondern sie waren auch nicht selten die Schöpfer und Leiter der großartigen Bauwerke, mit denen diese Zeit in der Architektur der freien Entwickelung des germanischen Wesens auch die Bahnen öffnete.

Im zehnten Jahrhunderte war unter dem Einfluß des sächsischen Kaiserhauses besonders das blühende Sachsenland, damals die äußerste Grenzmark christlich-germanischer Kultur, die Stätte dieser kirchlichen Kunstpflege gewesen. Mit dem Ende des Jahrhunderts und im Verlauf des folgenden nahm der Mittel- und Oberrhein mit seinen stolzen Bisthümern und üppigen Handelsplätzen die Führung in die Hand. Hier in den Rheinlanden vollzog sich für Deutschland jene große Veränderung der kirchlichen Architektur, welche den baulichen Charakter der ganzen Folgezeit im Wesentlichen bestimmt hat, nämlich die Umwandlung der flach gedeckten Basilika in die gewölbte, zunächst in den Formen des romanischen Styls.

Wir haben in dem Dom zu Mainz das altehrwürdigste Denkmal dieser Epoche vor uns.

Seine Gründung reicht noch bis in das zehnte Jahrhundert hinauf, in die Zeit, wo Mainz, unter dem Erzbischof Willigis, dem berühmten Kanzler Kaiser Otto's II., die Grundsteine seiner bürgerlichen Wohlfahrt und seines kirchlichen Reichthums legte. Im Jahre 978 ordnete Willigis an der Stelle der von ihm abgebrochenen S. Martinskirche den Bau einer Kathedrale an. Dreißig volle Jahre wurde an dem Baue gearbeitet und eine Fülle kostbarer Materialien auf ihn verwendet. Aber es waltete über ihm ein unglückliches Geschick. Man erzählt, daß der Tag seiner Einweihung auch sein letzter war. Bei der Beleuchtung, die man zu der Feierlichkeit veranstaltet hatte, gerieth er in Brand und litt hierdurch so bedeutenden Schaden, daß ein Neubau von Grund auf nöthig wurde. Man hat sich die alte Kirche ohne Zweifel als eine Basilika mit flacher Decke vorzustellen, und dieselbe bauliche Form ist uns auch für die sofort begonnene zweite Kirche urkundlich bezeugt.

Willigis erlebte ihre Vollendung nicht. Erst im Jahre 1036 fand unter Erzbischof Bardo die Einweihung statt. Allein auch in dieser Gestalt hatte die Kirche nur einen kurzen Bestand. Man kann höchstens die unteren Geschosse der beiden am Ostchore des Domes befindlichen Thürme bis auf die Zeiten des Willigis und Bardo zurückdatiren. Alles Uebrige wurde im Jahre 1081 durch einen großen Brand vernichtet. Aus den nächsten Decennien nach dieser Feuersbrunst stammen die wesentlichen Theile der jetzt noch stehenden Kirche. Dahin gehören der östliche Chor und die mittleren Schiffe des Langhauses. Auch die Umwandlung der flachgedeckten Basilika in die gewölbte kann füglich so hoch hinaufgerückt werden.

Die beiden Brände, von denen der Dom in den Jahren 1137 und 1191 heimgesucht worden sein soll, scheinen von keiner bedeutenden Wirkung auf die Grundgestalt des Ganzen gewesen zu sein. Um so namhafter dagegen war die Neugestaltung, die er im Lauf des 13. Jahrhunderts erfuhr. Vom Jahre 1200 an begann man dem Schiff im Westen ein Querhaus und diesem einen zweiten Chor anzubauen. Ersteres war 1228, letzteres 1239 vollendet. Eine neue Erweiterung folgte mit dem Jahre 1279, wo man den beiden Seitenschiffen gothische Kapellen anreihte und hierdurch die Breite des Langhauses ansehnlich verstärkte. Der gothische Styl, der sich bereits nach dem Brande von 1191 in den spitzbogigen Gewölbegurten des Langhauses angekündigt hatte, gewann um dieselbe Zeit auch in der äußeren Gestalt des Domes allmälig die Oberhand. Noch im Laufe des 15. Jahr-

hunderts erhielten die beiden Hauptthürme gothische Aufsätze und Verzierungen. Andere Zuthaten datiren aus noch späterer Zeit.

Bis in das vorige Jahrhundert erscheint überhaupt die Geschichte des Domes in einem friedlicheren Lichte. Die französische Zerstörungswuth, die sonst in den Rheinlanden so furchtbare Spuren hinterlassen hat, verwandelte sich bei ihm in das Gegentheil. Ein Gesandter Ludwig's XIII. darf sich rühmen, das ehrwürdige Denkmal durch seine Fürsprache gegen Gustav Adolf's Ingenieure geschützt zu haben, welche an seiner Statt eine Citadelle zu bauen beschlossen hatten. Und als der Dom durch die französische Belagerung von 1793 in den oberen Theilen stark verletzt und volle zehn Jahre lang unausgebessert geblieben war, ließ der erste Consul Bonaparte 1803 seine Wiederherstellung anordnen und setzte außer einem ansehnlichen Geschenk eine jährliche Rente von 12,000 Franken zur kräftigen Fortsetzung der Arbeiten aus.

Trotzdem konnte die Restauration bis auf den heutigen Tag nicht völlig beendet werden. Im Laufe der zwanziger Jahre wurden zunächst die Dächer des Langhauses aufgesetzt und der Bau der eisernen Kuppel über dem östlichen Hauptthurm nach Georg Moller's Plan begonnen. Dreißig Jahre später ging man an die Bedachung der östlichen Nebenthürme, welche bis auf diese Stunde noch nicht ganz vollendet ist. In unseren Tagen hat man mit dem Dom dieselbe Verwandlung vorzunehmen begonnen, welche während der letzten Decennien so vielen mittelalterlichen Monumenten zu Theil geworden ist, die bunte Bemalung des Inneren.

Wenn wir etwas nach Westen zu in der Mitte des Langhauses unsere Stellung nehmen, vermögen wir den riesigen Bau in allen seinen Theilen zu überblicken. Vor uns im Osten liegt der Hauptaltar, am Ende des Langhauses unmittelbar vor der gothischen Arkadenstellung, welche in den Triumhbogen eingesprengt ist. Ein Kuppelraum, der sich hinter dem Triumphbogen erhebt und rückwärts von einer halbkreisförmigen Apsis geschlossen wird, bildet den eigentlichen Chor. Diese östlichen Räume bieten manche Eigenthümlichkeiten in der Grundanlage dar. Ein Querbau vor der Apsis fehlt; die beiden Seitenschiffe laufen in ganzer Länge neben Hauptschiff und Kuppelraum her und an ihren Enden neben der Apsis liegen die Haupteingänge der Kirche. Namentlich mit Rücksicht auf letztere hat man den Chor- und Altarraum, der sich um fünf Stufen über die Bodenfläche der Kirche erhebt, durch hohe Steinmauern zu beiden Seiten abgeschlossen.

Die westlichen Theile haben eine hievon durchaus verschiedene Grundgestalt. Hier legt sich ein breites Querhaus, gleichfalls von einer Kuppel überragt, zwischen den Chor und das Langhaus der Kirche. Dasselbe schließt auf beiden Seiten geradlinig ab. Aus dem südlichen Arme führt auf der Westseite ein erhöhtes Portal in's Freie. Der Chor hat eine polygonale Grundform, durch drei aus dem Sechseck construirte Kapellen erweitert, deren Pfeiler mit starken Widerlagern ausgestattet sind. Aehnliche Verstärkungen zeigen die Querschiffmauern und die gothischen Kapellenreihen neben den Seitenschiffen. Das Ganze mißt etwa 420 Fuß Länge und 180 Fuß Breite, das Mittelschiff des Langhauses hat eine lichte Weite von 50 Fuß.

Der Aufbau des Langhauses, der mit Ausnahme der spitzbogigen Gewölbe noch aus dem Ende des 11. Jahrhunderts stammt, zeigt uns das romanische Bausystem in seiner primitivsten und imposantesten Gestalt. An die Stelle der Säulen, welche noch im Pisaner Dom wie in der altchristlichen Basilika die Mauermassen tragen, sind hier mächtige Pfeiler getreten. Zehn auf jeder Seite des Mittelschiffes

folgen sich in ziemlich engen Abständen. Sie sind der Länge der Kirche nach in halber Höhe durch einfach aus der Wand herausgeschnittene Rundbögen verbunden, auf denen die ebenfalls rundbogig abgeschlossenen Obermauern des Schiffes ruhn. Wenn wir von der Mitte des letztern aus die Reihen hinunterblicken, so zeigt es sich, daß die Pfeiler eine abwechselnd verschiedene Durchbildung haben. Die Hauptpfeiler auf die sich die Massen des Mittelschiffgewölbes stützen, sind an der Vorder- und Rückseite mit vorgelegten Halbsäulen ausgestattet, von deren Kapitälen sich die Gewölbegurten emporschwingen. Die Zwischenpfeiler dagegen haben jene Vorlagen nur an den Rückseiten, den Seitenschiffen zu, deren Gewölbefelder eben nur die halbe Breite der Mittelschiffgewölbe messen. Die Oberwände werden in ihren unteren Parthien durch rundbogige Flachnischen gegliedert, die oberen Theile zeigen je zwei rundbogige Fenster.

Die Ausstattung der Glieder und die Ornamentation entspricht vollkommen dieser einfach großartigen Gesammtanlage. Die Pfeilerschäfte ruhen auf attischen Basen, deren schön gegliedertes Profil durch eine Hohlkehle zwischen zwei Pfühlen und eine darunter liegende Platte gebildet wird. Diese Form, welche der romanische Styl besonders an Pfeilern und Sockeln anzubringen liebte, ist den unmittelbar aus der Antike entlehnten Elementen der mittelalterlichen Baukunst beizuzählen. Der Basis entspricht oben ein in der Höhe der Verbindungsbögen angebrachtes Gesims. Nur die Zwischenpfeiler zeigen dasselbe auf allen vier Seiten. Die Hauptpfeiler dagegen, denen an der einen Seitenfläche die Halbsäulen vorgelegt sind, steigen auf dieser Seite ohne Unterbrechung bis zu den Scheidbögen des Gewölbes empor. Die Profile der Gesimse sind aus mehreren karniesförmig geschwungenen Theilen, übrigens nicht durchgängig in derselben Weise zusammengesetzt; namentlich an einigen Pfeilern der südlichen Reihe hat ihre Gliederung einen weit primitiveren, dürftigen Charakter als an den übrigen. Die Kapitäle zeigen sämmtlich die abgerundete Würfelform des romanischen Styles. Auf ihnen ruht bei den gegen das Mittelschiff zugekehrten Halbsäulen ein blos aus einer schrägen Schmiege mit deckender Platte bestehender Kämpfer; in den Seitenschiffen wird dessen Stelle durch das Pfeilergesimse vertreten, welches über der Halbsäule mittelst einer sogenannten Verkröpfung fortgeführt ist. Die Gewölbe des Mittelschiffes haben schon die reichere Durchbildung mit rundstabartigen Rippen, wie sie der Uebergang in den gothischen Styl mit sich brachte; die rundbogigen Gewölbe der beiden Seitenschiffe dagegen sind mit einfach rechtwinklig profilirten Gurten ohne Kreuzrippen versehen.

Der westliche jüngere Theil der Kirche mit seiner mannigfach gegliederten Grundform macht auch im Aufbau einen belebteren Eindruck als die obigen. Der Mittelraum des Querschiffes wird jetzt durch einen hohen Einbau aus der Zeit der Spätrenaissance von den Seitenarmen abgetrennt, zu denen man von dort auf mehreren Stufen hinabsteigt. Die Durchbildung ist in diesen Theilen eine vorherrschend romanische. Rundbogige Gewölbe, deren Felder aber schon mit rundstabförmigen Rippen ausgestattet sind, bedecken die Seitenarme. Der eigentliche Chor verräth auch nur in der Form der Gewölbe den Uebergang in die gothische Zeit. Jetzt zieht sich üppig barockes Chorgestühl an den Wänden der Apsis herum.

Die Wände des Mainzer Doms schmückt eine stattliche Reihe monumentaler Sculpturen. Sie reichen vom dreizehnten Jahrhundert bis in die neueste Zeit hinab und bieten in ihrer zusammenhängenden Folge einen Reichthum künstlerischen und culturgeschichtlichen Stoffes dar, wie er sich sonst nicht leicht in einem unserer deutschen Dome wieder findet.

Gedenken wir zunächst des Grabsteins, mit welchem die Sage das Gedächtniß der Fastrada, der Gemahlin Karls des Großen feiert. Er trägt außer dem Datum seiner modernen Restauration ein lateinisches Gedicht mit Fastrada's Todesjahr 794.

In einigen der Monumente haben die Erzbischöfe von Mainz das Andenken ihres Vorrechtes, die Kaiser zu krönen, in eigenthümlich großartiger Weise niedergelegt. Sie stehen da, in kolossaler Größe, angethan mit dem vollen Ornat ihrer Würde, und legen den von ihnen gekrönten Kaisern, welche in viel kleinerer Gestalt zur Seite abgebildet sind, die Hand auf's Haupt. Der etwas demüthige Ausdruck und die kleinen Dimensionen der kaiserlichen Herren bilden einen seltsamen Contrast gegen die Erhabenheit und Ruhe der stolzen Prälaten. Von den spätgothischen Werken verdient das Monument Erzbischof Johann's III. aus dem gräflich Nassauischen Hause vom Jahre 1419 wegen der schönen tabernakelbekrönten Statuetten an beiden Seitenpfosten Erwähnung; ebenso das auch in der Hauptfigur prächtig charaktervoll behandelte Denkmal des Prinzen Albert von Sachsen aus dem Jahre 1484. Die Renaissance ist durch eine Anzahl der köstlichsten Werke vertreten. Dahin gehört das Denkmal des kunstliebenden Erzbischofs Albert von Brandenburg aus dem Jahre 1545, eine imposante Charakterfigur, weißer Marmor auf dunklem Hintergrunde, reich mit Gold und zierlichen Ornamenten, Wappenschildern und Engeln geschmückt. Ein interessantes Beispiel der allegorischen Spätrenaissance ist das Denkmal des Grafen Karl V. von Lamberg, jenes kaiserlichen Generals, der bei einem kühnen Sturme auf das von den Franzosen besetzte Mainz 1689 seinen Tod fand.

Von Außen macht der Mainzer Dom auf den ersten Anblick nicht den Eindruck, den man von seinem hohen Alter erwarten sollte. Die sechs Thürme mit ihren in verschiedenen Stylen gehaltenen Bekrönungen stehen im entschiedensten Gegensatze gegen die einfache Derbheit der Innenräume. Wenn man vom Rheinufer her den Liebfrauenplatz heraufkommt, so hat man die wenigen Reste der älteren Bauperioden vor sich (Fig. 167). Mit Sicherheit kann man, wie gesagt, nur die vier oder fünf unteren Geschosse der beiden runden Seitenthürme bis in die ersten Decennien des elften Jahrhunderts zurückdatiren. Sie werden durch einfache, nach oben und unten abgeschrägte Bänder horizontal gegliedert und außerdem in senkrechter Richtung durch flache Pilaster mit höchst primitiv gehaltenen, schmiegenförmigen Kapitälen belebt. Die so gebildeten Felder enthalten je zwei schmale Rundbogenfenster übereinander. Der zwischen den Thürmen liegende Ostchor mit den beiden Portalen und der schönen halbrunden Altarnische muß wenigstens um ein halbes Jahrhundert später angesetzt werden. Hier tritt der romanische Styl schon in weit lebendiger entwickelten Formen auf. Die Apsis ist unter dem Dache von einer offenen Galerie umgeben, deren Säulchen und Gesimsprofile eine höchst mannigfache und feine Durchbildung zeigen. Die Zwerggalerien unter dem Dache wurden aus dem nördlichen Italien an den Rhein verpflanzt und haben durch den frischen beweglichen Geist dieser Gegenden eine besonders anmuthige Ausbildung erhalten. Die zierlichen Kapitälformen, in denen Pflanzen- und Thierornamente mit den einfachen romanischen Würfeln gemischt erscheinen, können wir am besten aus den beiden Portalen kennen lernen. Letztere zeigen diejenige Anlage, welche der romanische Styl in die mittelalterliche Baukunst einführte. Die Laibung der Wand ist eingeschrägt und auf beiden Seiten durch vorspringende Mauerecken belebt, zwischen denen kräftige Säulen stehen. In entsprechender Weise ist auch die Bogenlaibung eingetieft, durch Kehlen und Rundstäbe gegliedert und das Tympanum in

der Mitte mit einer Gruppe in Hochrelief ausgeschmückt. Die Mauerecken theilen mit den Säulen Basis und Kapitäl. Erstere hat durchgehends die einfach attische Form; die Kapitäle des nördlichen Portals sind abgerundet würfelförmig, die des südlichen zeigen vorherrschend Motive des korinthischen Styles, nebst allerhand Thierleibern und Köpfen, wie sie die mittelalterliche Kunst bald mit symbolischer Nebenbeziehung, bald spielend phantastisch mit den Verschlingungen der Pflanzenornamentik zu verbinden liebte.

Fig. 167. Der Dom zu Mainz. Ostchor.

Die oberen Theile des Ostchores, abgesehen von der modernen gothischen Kuppel, und die Oberwände des Langhauses sind weit schlichter gehalten. Wir bemerken in den Mauern große rundbogige Fenster und Nischen und zwischen ihnen flache Lisenen, welche unter dem Dachgesims in den sogenannten Rundbogenfries auslaufen. Bei der flachen Erhebung und einfachen Profilirung dieser Glieder kommen die langen Seitenmauern mit den hohen Dächern und Giebeln zu ihrer vollen massenhaften Wirkung.

Total verschieden hievon ist das Aeußere der westlichen Theile des Doms (S. d. Titelbild), auch wenn wir die spätmittelalterlichen und modernen Zusätze außer Acht lassen. Hier zeigt sich der romanische Styl in seiner letzten und reichsten Entfaltung. Die drei Chornischen öffnen sich in ihrem oberen Geschoß durch eine große Rundbogengalerie, in deren Bögen kleine Säulenarkaden hineingestellt sind. Die Wände werden zunächst durch Säulen in oblonge Felder getheilt; darunter folgen dann die großen rundbogigen Fenster. Die Gesimse haben eine kräftige,

mehrfach gegliederte Profilirung. Nicht nur unter dem Hauptgesimse, sondern auch über den großen Rundbogenfenstern laufen ziemlich weit vorladende Rundbogenfriese hin. In ähnlicher Weise sind die kleinen Nebenthürme gegliedert. Ausnehmend reich und stattlich präsentiren sich die Giebelfronten des Querbaues. Drei große Oeffnungen, in ihren Wandlaibungen, ähnlich den Portalen, durch Säulenstellungen belebt und mit kleineren Arkaden in der Tiefe, durchbrechen die Mauermasse. Unten und an den Dachkanten wird das Giebelfeld von Rundbogenfriesen eingefaßt, welche an der Spitze in Flachnischen mit kleinen Säulenstellungen endigen. An der Nordseite, wo das Giebelfeld nur zwei Nischen nebeneinander zeigt, verräth sich schon der gothische Styl in den kleeblattförmigen Rundbogenfriesen, wie sie auch an den westlichen Thürmen an einigen der oberen Abschlüsse vorkommen. Die obersten Theile dieser Thürme zeigen dann den gothischen Styl in seiner völligen Entwickelung. Die Bekrönungen endlich gehen allmälich in barocke Formen über. Als Reste der Blüthezeit des romanischen Styles wollen wir noch das Portal der Nordseite mit seinen fein gearbeiteten Blätterkapitälen und eckblattverzierten Basen und die sogenannte Memorie oder den Kapitelsaal an der Südseite des Doms erwähnen, wo namentlich das zugemauerte Portal sehr schöne Beispiele romanischer Blattornamentik aufzuweisen hat. Derselbe Kapitelsaal, durch den man in den weiten südlich angebauten Kreuzgang gelangt, bietet an seinem nördlichen Eingang auch ein graziöses Muster spätgothischer Dekorationsweise dar.

Der merkwürdigste Anbau des Doms ist die sogenannte S. Gotthardskapelle vor dem nördlichen Querraum des Westchor's. Sie stammt aus den ersten Decennien des 12. Jahrhunderts und stand ursprünglich weit von der Kirche ab; erst in Folge der westlichen Anbauten des Domes trat sie nahe an das Querschiff hinan. Sie hat im Grundriß eine fast quadratische Gestalt, mit einer kleinen außen geradlinig abschließenden Apsis im Osten und besteht aus zwei gleichartigen Geschossen, welche in neuerer Zeit durch eine in der Südwestecke befindliche Treppe, ursprünglich aber wohl nur durch eine Oeffnung in der Mitte der Zwischendecke in Verbindung gesetzt wurden. Man erkennt in ihr die Schloßkapelle des erzbischöflichen Palastes, der westlich an den Dom anstößt. Vielleicht hat das untere Geschoß als Grabkapelle gedient. Der ganze Bau ist in kunstgeschichtlicher Hinsicht namentlich deshalb von Bedeutung, weil wir das Datum seiner Einweihung, 1138, kennen. Er bietet eines der ältesten, wenn nicht das älteste erhaltene Beispiel dieser Doppelkapellen dar. Der künstlerische Werth seiner Durchbildung ist übrigens nicht übermäßig hoch anzuschlagen.

(C. von Lützow.)

5. Der Münster zu Straßburg.

Natur und Kunst stehen im ewigen Bunde. Wo sich die eine rauh und ungefügig zeigt, da pflegt auch die andere nur flüchtig den Fuß hinzusetzen, und wo die Geschichte ihre üppigsten Blüthen treibt, da hat in der Regel die Natur durch einen glücklichen Verein ihrer Gaben den Boden dazu bereitet. So war es einst im schönen Griechenland, so ist es im deutschen Jonien, in den Rheinlanden. An der Blüthe ihrer jugendfrischen Cultur hat übrigens wohl von jeher nicht allein Boden und Klima, sondern auch die Lage des Landes wesentlichen Antheil gehabt. In ähnlicher Weise wie in der Lombardei sehen wir auch hier, wo germanische mit romanischen Elementen in steter Verschmelzung und stetem Kampfe begriffen sind, wiederholt ein überaus kräftiges und reich entwickeltes architektonisches Leben.

Auf das Verhalten der Deutschen zu dem in Frankreich entstandenen gothischen Style fällt namentlich durch einen Vergleich mit der Entwickelung der englischen Gothik ein interessantes Licht. England nahm die Gothik bald nach ihrer Entstehung auf und befand sich binnen Kurzem im vollen Besitz aller Mittel, über welche der neue Styl zu gebieten hatte. Nichtsdestoweniger besteht zwischen der Gothik der Engländer und jener der Franzosen kein lebendiger organischer Zusammenhang. England bildete den Styl nicht fort, es schuf ihn neu für seine Zwecke und in einer nur ihm eigenthümlichen Weise. Ganz anders Deutschland. Hier stand man dem neuen Style geraume Zeit spröde und scheinbar abweisend gegenüber. Aber nachdem man sich ihm einmal gefügt hatte, ergriff der deutsche Geist das vorhandene Material auch mit jener echten Freiheit, welche das Ueberkommene nur aufgiebt, um ein Höheres an seine Stelle zu setzen. Die deutsche Gothik darf daher als die Fortbildung und Läuterung der französischen aufgefaßt werden. Sie mag hinter dieser im Ganzen an Jugendlichkeit und Originalität zurückstehen; aber sie ist dem Ideal des Styles unstreitig näher gekommen als jene, sie hat dasselbe auf unendlich mannigfaltigen Wegen und mit beispielloser Energie angestrebt.

Für dieses langsame aber nach den höchsten Zielen ringende Streben läßt sich kein schönerer Beleg finden, als der Münster von Straßburg. Freilich gehört derselbe keineswegs zu den ältesten Monumenten der deutschen Gothik. Die gothischen Theile des Straßburger Münsters sind schwerlich früher als 1250 in Angriff genommen. Um so kühner war aber hier der Anlauf und um so großartiger der Erfolg.

Die Geschichte des Münsters gewinnt erst im Laufe des 12. Jahrhunderts festeren Boden. Sagenhafte Erinnerungen reichen freilich bis auf Karl den Großen und König Dagobert zurück. Bauliche Reste aus dieser alten Zeit werden sich aber wohl schwerlich nachweisen lassen. Dann hören wir von verschiedenen Bränden, die besonders gegen Ende des 12. Jahrhunderts zu einer durchgreifenden Neugestaltung des Gebäudes Anlaß gaben. Der Neubau scheint wiederholt auf Hindernisse gestoßen zu sein, da schon die vorgothischen Theile beträchtliche Verschiedenheiten in der for-

mellen Durchbildung aufweisen. Die Chorapsis gehört noch ganz dem romanischen Style an. Im Kreuzschiffe dagegen zeigen sich schon die unverkennbaren Spuren der Uebergangsepoche. Dasselbe ladet beträchtlich über die Breite des jetzigen Langhauses aus und wird über der Vierung von einer 132 Fuß hohen Kuppel, in jedem Arm von vier Kreuzgewölben überspannt, welche in der Mitte und zwischen den Pfeilern der Vierung theils durch kräftige Pfeiler mit Halbsäulenvorlagen, theils durch einfache Rundsäulen gestützt werden. Zur Seite der Hauptpfeiler, welche durch einen doppelten Kranz reichsculptirter Kapitäle ausgezeichnet sind, führen Treppen von den Kreuzschiffarmen in die geräumige Krypta hinunter. Durch die Theilung der Querschiffgewölbe in je vier kleine Felder tritt das ganze System dieser älteren Parthien mit dem Langhause in engeren Zusammenhang. Die zwei mittleren Gewölbepaare des Querbaues dienen als unmittelbare Fortsetzung der Seitenschiffe des Langhauses. Die beiden äußeren bilden die Ausladung über die Breite desselben. Die Kapellen, welche gegenwärtig an die Ostecken des Langhauses anstoßen, sind erst im 14. und 15. Jahrhundert hinzugefügt und stehen überdies mit den Querschiffarmen in keinem unmittelbaren Zusammenhange, da die massiven Mauern, von denen der ganze östliche Bau eingeschlossen ist, bis an die Pfeiler des Langhauses herantreten. Diese Mauern springen als Widerlager südlich und nördlich weit über die Portalabschlüsse hinaus, wodurch das Aeußere der östlichen Theile einen auffallend schweren, unkünstlerischen Charakter empfängt. Die gothischen Spitzthürmchen, welche sich über den Stützmauern erheben, stehen mit den übrigen Massen dieser Theile in einem seltsamen Contrast. Außerdem fallen uns als entschiedene Zeichen des Uebergangsstyls die lanzetförmigen Fenster des Querschiffes in's Auge. Von dem reichen plastischen Schmuck der östlichen Parthieen ist das Meiste in den Stürmen der Revolution zu Grunde gegangen. Einzelne bedeutende Sculpturen an der Südseite und im Innern des Querbaues fallen in die Zeit des völlig entwickelten Styles.

Dieser beginnt nun zunächst bei der um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Angriff genommenen Umgestaltung des Langhauses die Schwingen freier zu entfalten. Es war dies die Zeit, in welcher sich allerorten in Deutschland das Bürgerthum den Fesseln der alten Botmäßigkeit unter Fürsten und Herren entwand und eine kühne volksthümliche Gesinnung sich im Schooße der frisch aufblühenden Städte regte. Namentlich hören wir, daß Straßburg damals die Selbständigkeit seiner städtischen Rechte kaiserlichen und kirchlichen Ansprüchen gegenüber kräftig geltend machte. Es ist nicht zu zweifeln, daß der Aufschwung des politischen Lebens auch zu jener Zeit ein hauptsächlicher Hebel der künstlerischen Bestrebungen war, daß der großartige Geist, in welchem wir den Neubau der Straßburger Kathedrale durchgeführt finden, vornehmlich aus der Fülle des bürgerlichen Wohlstandes und der bürgerlichen Freiheit dieser Stadt erwachsen ist.

Es war nichts natürlicher, als daß man hier, an der Grenze von Frankreich, in den aus verwandter Wurzel entsprossenen französischen Kirchenbauten der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts die Anknüpfungspunkte für die eigenen Schöpfungen suchte. Nachdem wir die Verdienste der verschiedenen Nationen um die Entwickelung der mittelalterlichen Architektur durch das Studium der Monumente näher kennen und unbefangener abschätzen gelernt haben, ist es eine Ehrensache für uns Deutsche geworden, die Spuren französischen Einflusses auf unsere Gothik überall bereitwillig anzuerkennen, wo sie sich zeigen. Die deutschen Forscher haben namentlich in den rheinischen Bauten die Einwirkungen thatsächlich früherer französischer Muster bis zur Evidenz nachgewiesen. Auf den Entwurf des Langhauses des

Straßburger Münsters scheint die Abteikirche von S. Denis, deren gothischer Umbau in den dreißiger Jahren des Jahrhunderts begonnen wurde, von entschiedenem Einfluß gewesen zu sein.

Der im Aeußeren mit einem einfachen Strebesystem ausgestattete Bau zerfällt in drei Schiffe, das mittlere von 52, die beiden anderen von 30 Fuß Breite. Zu dieser stattlichen Ausdehnung stehen die Höhendimensionen in keinem sehr glücklichen Verhältniß. Das Mittelschiff erhebt sich nur bis zu 96 Fuß — während z. B. in Amiens die Höhe des Mittelschiffes 132 Fuß bei nur 38 Fuß Breite beträgt — die Seitenschiffe erscheinen verhältnißmäßig noch niedriger und gedrückter, so daß dem Ganzen freilich der lichte, erhebende Eindruck der gleichzeitigen französischen Kathedralen abgeht. Unschön ist auch die jetzt weiß verputzte Decke, aus welcher die Rippen allzukräftig hervortreten. An die Abteikirche von St. Denis erinnert namentlich die Anordnung des Triforiums. Zwar ist in Straßburg die Wand hinter den Arkadenöffnungen beibehalten, während man in St. Denis durch Verwandlung der Pultdächer in Satteldächer einen freien Durchblick durch die Triforien gewann; dagegen besteht in der Eintheilung der Triforien und namentlich in deren Verbindung mit den Oberfenstern zwischen beiden Gebäuden ein unverkennbarer Zusammenhang. Ebenso hat sowohl der Styl der Details dieser Partheien, als auch die Behandlung der rautenförmigen, dicht mit Halbsäulen umstellten Hauptpfeiler und ihrer Kapitäle viel Verwandtschaft mit dem älteren französischen Bau; originell ist dagegen die Balustrade, welche sich im Straßburger Münster unter den Triforien hinzieht. Ueberhaupt soll durch diese Zusammenstellung das Verdienst des deutschen Meisters nicht geschmälert werden. Im Gegentheil zeigt derselbe überall, wo er den Gedanken des Vorgängers folgt, zugleich die Fähigkeit, dieselben mit künstlerischer Freiheit wiederzugeben und neue Motive aus ihnen zu entwickeln. Den Namen des Meisters kennen wir nicht. Schnaase hält es nicht für unwahrscheinlich, daß Erwin von Steinbach, welcher zwei Jahre nach der Vollendung des Langhauses die Ausführung seines riesenhaften Façadenbaues in Angriff nahm, auch bei den älteren Theilen, namentlich bei den Oberlichtern und bei dem Triforium, bereits mitgewirkt habe.

Sein ebengenanntes Hauptwerk, in dessen Anschauen einst dem zweiundzwanzigjährigen Goethe, als die ganze Welt von verzopften und akademischen Kunstanschauungen erfüllt war, zum ersten Male der Geist der mittelalterlichen Architektur wieder aufleuchtete, begann Erwin im Jahre 1277. Wir können gegenwärtig nicht mehr Alles unterschreiben, was der Verfasser des Aufsatzes „Von deutscher Baukunst" über den eingeschränkten düstern Pfaffenschauplatz des „medii aevi" und über die „deutsche Baukunst, unsere Baukunst" sagt, „da der Italiener sich keiner eigenen rühmen darf, viel weniger der Franzos". Denn vorzugsweise den Franzosen gebührt eben auch hier wieder ein gerechter Antheil an dem Ruhme, den der Bau Erwin's jetzt ungeschmälert in aller Welt genießt. Wir zollen dem Genius des Meisters nicht mindere Bewunderung, wenn wir ihn mit unbefangenem Blick als ein Glied in der allgemeinen Entwickelungsgeschichte der Menschheit auffassen und nicht nur die Früchte, die er trug, sondern auch den Boden, auf dem er gewachsen ist, für einen Theil seines Selbst ansehen.

Es ist nicht nnwichtig, zu hören, unter welchen Umständen das gewaltige Werk zu Stande kam. Große kirchliche Feierlichkeiten gingen der Grundsteinlegung voraus. Das Kapitel machte die bedeutendsten Anstrengungen die nöthigen Mittel herbeizuschaffen. Aber erst als die Gemeinde selbst die Sache in die Hand nahm, wurde eine kräftige Fortführung des Baues möglich. Das deutsche Städtewesen

des Mittelalters, nicht nur der kirchliche Geist jener Zeit, hat sich somit in der Schöpfung Meister Erwin's eines seiner großartigsten Denkmale gesetzt.

„Mit welcher unerwarteten Empfindung“ — so schildert Goethe die Gesammtwirkung des Gebäudes, — „überraschte mich der Anblick, als ich davor trat. Ein ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonirenden Einzelnheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte .... Wie oft hat die Abenddämmerung mein durch forschendes Schauen ermattetes Auge mit freundlicher Ruhe geletzt, wenn durch sie die unzähligen Theile zu ganzen Massen schmolzen, und nun diese einfach und groß, vor meiner Seele standen, und meine Kraft sich wonnevoll entfaltete, zugleich zu genießen und zu erkennen.“

Unsere Abbildung (Fig. 168) vermag dem Leser wenigstens einen Ueberblick über die großen Massen des Gebäudes zu gewähren. Der Hauptkörper des Ganzen bildet, abgesehen von der schlanken Thurmpyramide, ein mächtiges Rechteck, welches in der Höhe und Breite dreifach getheilt ist. Hievon gehören jedoch nur die beiden unteren Geschosse nebst einem Theile des oberen dem Plane Meister Erwin's an. Demzufolge sollten nämlich schon über dem zweiten Geschoß die beiden Thürme getrennt emporsteigen. Der Sohn Erwin's, Johann von Steinbach, welcher nach des Vaters Tode (1318) die Leitung des Baues übernahm und bis 1339 fortführte, hielt auch treu an dem ursprünglichen Projekte fest. Später scheint man den Unterbau nicht massiv und großartig genug gefunden zu haben; der Nachfolger, Meister Johannes, fügte nämlich zwischen die unteren Thurmgeschosse ein gleich hohes Mittelstück ein und schuf hierdurch das gewaltige Oblongum der gegenwärtigen Façade. Dadurch wurde nicht allein der Wirkung des Gebäudes, seinem freien, aufstrebenden Charakter Abbruch gethan, auch die materiellen Mittel scheinen auf diese Weise vor der Zeit aufgezehrt worden zu sein. „Ach,“ — läßt Goethe den Meister Erwin klagen, — „wenn ich durch die düsteren erhabenen Oeffnungen hier zur Seite schwebe, die leer und vergebens dazustehen scheinen. In ihre kühne schlanke Gestalt hab' ich die geheimnißvollen Kräfte verborgen, die jene beiden Thürme hoch in die Luft heben sollten, deren, ach, nur einer traurig dasteht, ohne den fünfgethürmten Hauptschmuck, den ich ihm bestimmte, daß ihm und seinem königlichen Bruder die Provinzen umher huldigten!“ Im Jahre 1365 hatte nämlich der nördliche Thurm die Höhe erreicht, wo nun die pyramidale Spitze beginnen sollte. Jetzt änderte man aber wiederum den Plan. Das Glockenhaus mit seinen vier Treppenthürmchen an den Ecken wurde zunächst noch um ein Stockwerk erhöht und jetzt erst der Helm aufgesetzt. Die Aufrichtung des Kreuzes auf der Spitze erfolgte 1439.

Es kann uns hiernach nicht wundern, wenn der Façade des Straßburger Münsters Manches von jener lebendigen inneren Einheit fehlt, welche die Kathedralen zu Paris und Rheims auszeichnet. Diese blieben, wenn auch gleichfalls unvollendet, doch von solchen störenden Einmischungen verschont, wie sie das Werk Meister Erwin's über sich ergehen lassen mußte. Wenn dieses trotzdem unter den edelsten und kühnsten Leistungen der Architektur seinen Ehrenplatz behauptet, so liegt darin wohl der beste Beweis für die unzerstörbare Großartigkeit seiner ursprünglichen Anlage.

Wenn wir diese nun, besonders in ihren älteren Theilen, mit den Façaden von Rheims und Amiens vergleichen, so zeigt sich auf den ersten Blick manches Uebereinstimmende. Allein bei näherem Eingehen sieht man doch, daß die Verschiedenheiten in der Durchbildung und Verbindung der in drei vertikale Massen zerfallenden Theile vielleicht noch bedeutender als die Aehnlichkeiten sind. Die Gliede-

Fig. 168. Façade des Münsters zu Straßburg.

rung der Façade des Domes zu Rheims ist freier, bewegter, als die des deutschen. Das Einzelne macht sich dort energischer geltend als hier, ohne daß dadurch die Harmonie des Ganzen beeinträchtigt würde. Der Glanzpunkt des deutschen Werkes liegt unstreitig in der Behandlung des Details. Schon bei den frühgothischen Kathedralen Frankreichs bildet die offene Galerie ein wesentliches Element der Dekoration. Meister Erwin hat mit diesen Galerien, die er theils in der Form niedriger Arkaden, theils als hohe schlanke Stäbe mit Fialenbekrönung bildete, die ganze Façade, so weit sie von ihm herrührt, überkleidet. Im unteren Geschoß füllen diese zierlichen Verticalstäbe die Wandung zwischen den Portalen aus, im zweiten Stock setzen sie sich sogar vor den seitlichen Fensteröffnungen fort; nur die Rose tritt frei hervor; im dritten Geschoß fehlen die Stäbe gänzlich. Dagegen sind an den Strebepfeilern ähnliche Säulenstellungen mit schlanken Giebeln und Spitzthürmchen aufgeführt, welche in der Höhe der beiden Gesimse durch die tabernakelbekrönten Reiterstatuen der Könige. Chlodwig, Dagobert, Rudolph von Habsburg und Ludwig XIV. unterbrochen werden. Diese luftige Umkleidung macht den unendlichen Reiz der Straßburger Façade aus. Dazu gesellt sich eine Meisterschaft der Technik und eine Frische der Empfindung, welche jede Kritik zum Schweigen bringt. Namentlich das Stabwerk der Portale und die schön gegliederte Rose sind als die edelsten Muster deutscher Frühgothik hervorzuheben. In allen diesen Parthien lebt der Geist Erwin's völlig ungetrübt.

Leider kann, wie bereits angedeutet, ebenso wenig dem dritten Geschoß mit seiner berühmten Plateform, als der Krone des Ganzen, dem riesenhaften nördlichen Thurm ein Gleiches nachgerühmt werden. Das dritte Stockwerk erscheint leer, trocken, und namentlich in seinem mittleren Theile viel zu massenhaft über dem schlanken Säulenwald der unteren Geschosse. Dagegen fehlt es der kühn emporgegipfelten Thurmpyramide an einer klaren und gefälligen Gliederung. Nachdem der Plan Erwin's aufgegeben, war man offenbar längere Zeit im Unklaren über die Gestalt des Thurmes. Wenigstens haben sich mehrere alte Entwürfe der Spitze von wesentlich verschiedener Anlage erhalten, und nach einem derselben scheint der jetzige Bau im Allgemeinen, aber nicht bis zum völligen Abschluß, ausgeführt zu sein. Hienach sollten sich über den vier Wendeltreppen, welche neben dem achteckigen Glockenhaus emporsteigen, noch vier schlanke Spitzthürmchen erheben. Die scharfen stufenförmigen Absätze, welche sich an dem ganzen Helm emporziehen, würden dadurch wenigstens zum Theil verdeckt worden sein; wahrscheinlich hätte der Thurm dabei aber auch nur noch mehr an innerer Einheit verloren. So wie er ist, wird er durch die grandiose Kühnheit seiner Construktion und den bestrickenden Zauber seines in die Wolken hineingebauten Stab- und Treppenwerkes sich immer neue Bewunderer erwerben, aber als künstlerisches Muster des Thurmbaues neben seinen deutschen Rivalen schwerlich bestehen können. Bekanntlich nimmt er an Höhe unter allen vollendeten deutschen Thürmen die erste Stelle ein. Man berechnet dieselbe neuerdings auf 480 rh. Fuß. Nach dem ursprünglichen Projekte würde der Thurm noch etwa 140 Fuß höher geworden sein, gewiß ein merkwürdiger Beleg für den an's Abenteuerliche grenzenden Unternehmungsgeist der damaligen Zeit.

Von dem Zusammenhange des Münsters zu Straßburg mit den großen französischen Kathedralen zeugt außer den oben angedeuteten architektonischen Aehnlichkeiten namentlich der Sculpturenreichthum seiner Façade. In Deutschland steht der Straßburger Dom in dieser Beziehung einzig da. Wie an den französischen Kathedralen werden auch in Straßburg durch die Bildwerke der drei Portale gleich-

sam drei Akte der Heilsgeschichte, drei Vorstellungskreise der Heilslehre in zusammenhängender und bestimmt gegliederter Darstellung vorgeführt. Hier bilden die Sculpturen eine von links nach rechts fortlaufende Folge, der Höhepunkt liegt natürlich im Mittelportale. Das Tympanum des nördlichen Portals führt uns in reihenweis übereinander geordneten Reliefs hervorragende Scenen aus der Kindheit Christi vor. In den Wandlaibungen und am Mittelpfeiler stehen Freisculpturen, darunter die christlichen Tugenden. Im Hauptportale setzt sich dann zunächst die Reihe der alttestamentarischen Figuren fort. Die Laibungen enthalten Statuen der Propheten und Könige, dann folgt in den Bögen eine ausführliche Darstellung der Schöpfungsgeschichte, nebst verschiedenen Scenen aus dem Leben der Patriarchen, Apostel, Evangelisten und Kirchenlehrer; endlich in den vier Reliefstreifen des Bogenfeldes die Geschichte Christi vom Einzug in Jerusalem bis zur Himmelfahrt. Um das Mittelportal vor den beiden andern auszuzeichnen, ist der Statuenschmuck hier auf den hohen Spitzgiebel ausgedehnt, welcher sich über dem Thürbogen erhebt. Oben in dem Winkel des Giebels schaut aus den Wolken das Haupt Gottvaters hervor. Darunter thront Maria mit dem Kinde, früher links und rechts von Heiligengestalten umgeben. Unter Maria thront König Salomo, als Repräsentant irdischer Herrlichkeit, welche sich der himmlischen demüthig unterordnet. Zu beiden Seiten reihen sich in schräg abgestufter Ordnung zwölf Löwen an seinen Thron, und noch zwei Löwen steigen zu dem Sitz der Maria empor. Offenbar liegt dieser Darstellung die Schilderung von Salomonis Thron im ersten Buch der Könige zu Grunde. Außerdem sind an den Seitenflächen der Stufen allerhand allegorische Gestalten angebracht, und oben auf dem Giebel zwischen den Fialen sowie an den Seitenpfosten des Portals stehen musicirende Engel. Auf diese Glorification der Kirche und ihrer vorzüglichen Träger auf Erden folgt nun im dritten Portale die Darstellung des Endes aller Dinge, Auferstehung und jüngstes Gericht. Dazu gehören die, nach Maßgabe des zerstörten ursprünglichen Werkes, neu hergestellten Bogenfelder nebst den Seitenfiguren aus der Parabel von den klugen und thörichten Jungfrauen, welche die Vorbereitung auf das Gericht andeuten sollen. Diese letzteren Sculpturen, von denen wir eine am besten erhaltene in Fig. 169 mittheilen, gelten für die stylistisch besten der ganzen Fronte; überhaupt stehen die Einzelstatuen und Gruppen im Ganzen künstlerisch höher als die Reliefstreifen der Bogenfelder. Die Behandlung ist überall gleichmäßig frisch und lebendig. Das Ganze stammt ohne Zweifel aus Erwin's Zeit.

Fig. 169. Vom rechten Portal der Westseite des Straßburger Münsters.

Dasselbe gilt von den größtentheils zerstörten Sculpturen der Südseite. An eine Inschrift einer der Statuen anknüpfend, schreibt die Tradition den Schmuck des Portals der Sabina, Erwin's Tochter zu. Die Arbeiten sind jedoch von sehr ungleichem Werthe.

Auch im Innern wird der von Engeln und Evangelisten umgebene Christus an der Mittelsäule des südlichen Querschiffarmes der Sabina zugeschrieben; mit welchem Rechte steht dahin. Wir wollen außerdem nur noch zweier trefflicher Decorativarbeiten des 15. Jahrhunderts, der Kanzel und des Taufsteins gedenken, und zum Schluß einen Blick auf die herrlichen Glasgemälde werfen, mit welchen die Fenster des Langhauses und der südlich angebauten Katharinenkapelle ausgestattet sind. Die vorzüglichsten dieser Gemälde rühren von Meister Hans von Kirchheim her, welcher um die Mitte des 14. Jahrhunderts blühte. Sie zeigen die ganze monumentale Großartigkeit des Styls, welche den Meisterwerken jener Epoche eigen ist, und können auch in der Gluth und Tiefe der Farben sowie in deren geschmackvoller Zusammenstellung mit den besten Mustern dieser Technik den Vergleich aushalten. (C. v. Lützow.)

6. Die Alhambra.

Die Blüthe von **Granada** bildet den letzten Akt in dem Drama arabischer Herrschaft in Spanien. Schon im zehnten Jahrhundert gegründet, war diese Stadt ohne Bedeutung geblieben, so lange die arabischen Fürsten in den nördlichen Gegenden residirt hatten. Um so mächtiger hob sie sich, nachdem Cordova und später Sevilla wieder von den christlichen Königen eingenommen waren und Andalusien die letzte Zuflucht der mohamedanischen Bevölkerung Spaniens wurde. In diesem von der Natur mit ihren reichsten Gaben verschwenderisch ausgestatteten Lande sammelten sich nun alle Kräfte, welche früher für das größere Gebiet ausreichen mußten, Gewerbfleiß und Bildung, Tapferkeit und Schätze. Unter dem Scepter eines klugen und mächtigen Regenten gewann die schöne Provinz bald eine hohe Bedeutung; eine dichte und erwerbsame Bevölkerung wußte dem üppigen Boden die reichsten Früchte abzugewinnen, Handel und Fabrikthätigkeit blüheten, und Granada wurde eine Schule der Künste und Wissenschaften und der Sitz eines glänzenden Hofes von ritterlicher Galanterie und feiner Bildung. In der langjährigen Berührung durch Kämpfe und friedlichen Verkehr hatten die mohamedanischen Bewohner von Spanien manche Elemente christlicher Sitte und abendländischer Gesetzlichkeit aufgenommen, welche sich bei ihnen mit der kühnen Eleganz und dem leichten Schwunge orientalischer Phantasie und mit der eigenthümlichen Schärfe und Consequenz des arabischen Volkscharakter paarten. Aus dieser Mischung entstand jene heitere und freundliche Sitte, der graziöse Luxus und die Lust an zärtlichen und ritterlichen Abenteuern, welche noch heute den Volkssagen und Dichtungen den anmuthigsten Stoff bieten.

Die Natur selbst scheint Granada für ein solches Festleben bestimmt zu haben. Wie eine Warte schaut das wehrhafte königliche Schloß von seiner Höhe in die lieb-

liche Vega, das breite, üppige Thal hinab, wo der Xenil und Darro mit ihren goldgelben Wellen zwischen dem Schmelz der immergrünen, fruchttragenden Bäume hindurchschimmern und kühlende Winde von den benachbarten, schneebedeckten Gebirgen die Luft erfrischen und mit Wohlgerüchen durchhauchen. Bald drängte sich hier in den engen Straßen eine rege maurische Bevölkerung, um dem Luxus der Fürsten und Mächtigen zu dienen. Im Wetteifer mit dem Glanze der Natur begannen nun der König und die Großen ihre Paläste zu schmücken; schon im dreizehnten Jahrhundert rühmen arabische Schriftsteller die Schönheit dieser Stadt vor allen andern; im vierzehnten erreichte diese Pracht den höchsten Gipfel. Ein Beschreiber schildert diese Paläste mit der Festigkeit und Zierlichkeit ihrer schlanken Thürme, mit ihren kühlen Sälen und Gemächern, deren Decken in Gold und Azur, deren Böden in reichem Mosaik glänzen; er vergleicht die Stadt mit einer Schale voller Edelsteine.

Diese Paläste der reichen Familien sind fast ganz verschwunden, nur einzelne Ueberreste sind in der Stadt erhalten, deren Häuser aber noch immer mit ihren schmalen und dunkeln Eingängen und dem offenen, von Orangenbäumen umgebenen Hofe den orientalischen Charakter tragen. Vor Allem aber gibt uns noch das königliche Schloß auf der Alhambra ein wohlerhaltenes Bild jener alten Pracht.

Die Alhambra ist der obere, rings von Befestigungen umgebene Theil der Stadt, die Citadelle, auf welcher außer der Wohnung des Fürsten auch noch andere öffentliche Gebäude und die Häuser der Beamten und Großen ausgedehnten Raum hatten. Von Außen her zeigte sie, sogar in den Theilen, welche das prachtvolle Schloß enthalten, durchweg nur die Gestalt der Festung; Mauern und Thürme folgen allen Einbiegungen des Berges und erheben sich auf den schroffen Felsenwänden in wehrhaftem, stolzem Ernst. Die Benennung Alhambra ist entweder von dem Stammnamen der Dynastie von Granada (Alhamar) oder von der rothen Farbe des Steins (Medinet Alhambra, die rothe Stadt) abgeleitet. Das herrliche Schloß wurde im dreizehnten Jahrhundert unter der Regierung des Abu Abdallah ben Nasser († 1270) gegründet; die reiche Ausstattung, in der wir es theilweise noch jetzt sehen, wurde aber vorzüglich durch Abdul Walid (1309—1325) und Abu Abdallah, genannt Algany Billah d. i. der Reiche durch Gott (1359—1391) ausgeführt. Noch einer der letzten Könige, Muley Hassan, fügte einzelne Theile hinzu. Wir haben hier also die letzte, reifste und üppigste Blüthe der orientalischen Kunst in Spanien. Ein Theil des Schlosses, namentlich auch der Eingang im Innern der Festung, ist zerstört und hat einem modernen Palast weichen müssen, welchen Karl V. hier errichten ließ, und dessen schwerfällige Formen eigenthümlich mit der Grazie der arabischen Verzierungen contrastiren. Indessen sind die schönsten Theile des innern Baues, die Prachtsäle und Wohngemächer noch erhalten. Sie gruppiren sich hauptsächlich um zwei Höfe, den Hof der Alberca und den Löwenhof.

An der Südseite des Hofes der Alberca, da wo jetzt der Bau Karls V. liegt, war der Eingang, wie man weiß, ein Gebäude von mehreren Stockwerken, in welchem sich ohne Zweifel die Räume für die Wachen und Diener und Vorsäle für Boten und Wartende befanden. Der Hof der Alberca selbst ist der größte Raum im Innern, ein Viereck von etwa 130 Fuß Länge und halber Breite, dessen Mitte ein großes Bassin, von Myrthen umgeben, bildet. Auf den langen Seiten sieht man die Wände der beiden Flügel des Palastes, auf jeder der beiden andern dagegen ist eine Säulenhalle von sieben Bogen, von denen die südliche den Eingang bildete. Die nördliche führt durch einen Vorsaal (von der Form seiner Wölbung der Saal der Barke genannt) in einen großen Thurm am Rande des Abhangs, den

sogenannten Thurm des Comares, welcher aber in seinen dicken Mauern die prachtvolle Audienzhalle, den Saal der Gesandten birgt. Dieser Saal bildet einen großen quadraten Raum, nimmt fast die ganze Höhe des Thurms ein, und ist mit einer in Holz construirten Kuppel bedeckt. Auf drei Seiten wird er in zwei Stockwerken von großen Fenstern beleuchtet, welche, in der Dicke der gewaltigen Mauern angebracht, wie kleine Zimmer erscheinen, wohl geeignet zu abgesonderten Gesprächen der versammelten Hofleute und Ritter. Aus den Fenstern hat man die herrlichste Aussicht auf die Stadt, das Thal und die benachbarten Berge; an

Fig. 170. Theilansicht des Löwenhofs der Alhambra.

dieser Stelle konnten die edlen Mauren, wie sie der Romanzendichter zu nennen beliebt, die

Waffenhelden von Granada
Mauren zwar, doch edle Männer*)

oder ihre angebeteten Damen den Kämpfen zwischen maurischen und christlichen Rittern zuschauen, welche diese unter den Augen so erlauchter Zeugen auszufechten liebten. Der Raum auf der westlichen Seite des Hofes der Alberca führte zu verschiedenen Baulichkeiten, welche jetzt zerstört sind, und unter welchen sich die Moschee

*) Caballeros Granadinos
Aunque Moros, hijos dalgo,
der Historia de los guerros civiles de Granada.

befunden haben soll. Auf der östlichen liegen die zum Theil erhaltenen Badegemächer und Durchgänge, vermittelst welcher man zu dem prachtvollsten Flügel des Schlosses, in welchem die Wohnzimmer und Festsäle der königlichen Familie sich

Fig. 171. Alhambra. Abencerragenhalle.

befanden, gelangte. Diese sind glücklicher Weise noch sehr vollständig erhalten und geben uns die überraschende Anschauung des zierlichen und glänzenden Styls dieser Architektur. Den Mittelpunkt dieser Anlagen bildet der berühmte Löwenhof (Fig. 170), ein länglich viereckiger offener Hofraum, in der Richtung von Westen nach Osten, so benannt nach einem auf zwölf Löwen von schwarzem Marmor ruhen-

den Bassin. Der Raum ist zunächst von einer Säulenhalle umgränzt, an welcher die zierlichen Säulen zwar auf den beiden gegenüberstehenden Seiten symmetrisch, übrigens aber mit wunderlicher Unregelmäßigkeit bald einfach, bald gekuppelt, bald sogar in Gruppen von drei oder vier Säulen umhergestellt sind, und auf der westlichen und östlichen Seite in kleinen offenen, mit einem Bassin versehenen Pavillons vorspringen. Die westliche Seite bildet den Eingang vom Hofe der Alberca her, die drei andern führen zu den reichsten und prachtvollsten Localen. Im Süden nämlich liegt hier die Halle der Abencerragen (Fig. 171), eine Festhalle mit einem Vorsaale, so genannt, weil hier der König Boabdil die Glieder dieser berühmten ritterlichen Familie ermorden ließ; im Norden ihr entsprechend die Halle der zwei Schwestern, Frauengemächer, aus einem großen Saale mit zwei Nebenhallen und einem Kabinet bestehend. Dieses hat den Blick auf einen kleinen innern Garten, während die Halle der Abencerragen an der Außenmauer des Palastes liegt. Auf der östlichen Seite ist endlich noch ein langer, schmaler Saal oder Corridor, welchen man ohne geschichtlichen Grund den Saal des Gerichts (Halle der Justiz) nennt.

Alle diese Räume sind nun auf das Reichste und Glänzendste mit farbigen Ornamenten geschmückt, die Halle der Schwestern leistet darin das Höchste. Im Style der Architektur sind sie im Wesentlichen gleich, während die Zeichnung der Dekoration auf das Mannigfaltigste wechselt. Die Säulen sind durchweg schlank und leicht, oft von weißem Marmor, zum Theil, namentlich im Innern der Gemächer in verschiedenen Farben und Zeichnungen ausgelegt. Das Kapitäl hat fast immer die Gestalt eines kleinen, an den unteren Ecken abgerundeten Würfels, der mit pflanzenartigen Verschlingungen verziert und dessen länglicher Hals von Bändern begränzt ist (Fig. 172). Die Basis wird ebenfalls durch einen Rundstab von dem Stamme gesondert und besteht aus einer einfachen sanften Hohlkehle, ohne Wulst oder andre Gliederung. Auf dem Kapitäl, oder bei gekuppelten Säulen auf beiden gemeinschaftlich, ruht ein ganz rechtwinkliger Würfel, über welchem sich dann ein Mauerstreif von gleicher Breite senkrecht erhebt. Dieser ist stets mit arabischen Inschriften bald auf der ganzen Breite, bald in der Mitte anderer Ornamente verziert und oben durch einen horizontalen ähnlichen Gebälkstreifen begränzt. Zwischen diesen senkrechten Mauerstreifen ist dann der Bogen angebracht, der hier niemals in spitzer Form, sondern immer als Rundbogen mit senkrechter Verlängerung vorkommt, obgleich häufig die ihn einfassenden Ornamente oben eine abgerundete Spitze bilden. Er ruht auch niemals auf den Kapitälen oder Würfeln, sondern schließt sich nur durch eine Abschrägung an den senkrechten Mauerstreifen an; er hat daher auch niemals eine constructive Bedeutung, sondern ist nur eine zierliche Ausfüllung der überflüssigen Eckräume, welche durch die senkrechten und horizontalen Mauertheile gebildet werden. Die innern Seiten dieser Bogen sind nicht einfach glatt, sondern immer mit künstlichen Dekorationen in Stuck verziert, welche in Spitzen herabhängen und oft reich verschlungen und durchbrochen sind, zuweilen auf der ganzen innern Breite des Bogens, gewöhnlich bloß an den beiden äußern

Fig. 172. Arabisches Kapitäl aus der Alhambra.

Rändern; die französischen Beschreiber vergleichen diese Verzierungen mit Stickereien oder Spitzenarbeit (en broderie, dentelées). Häufig indessen hat diese Verzierung auch die Form von Stalaktiten, welche sich dann an gewissen Stellen in Gruppen tiefer senken, und so mit einer, in der That nicht mehr erfreulichen, schwerfälligen, Bizarrerie, mehr ein treppenförmiges Aufsteigen, als den freien Schwung des Bogens zeigen.*) Aehnliche doch leichtere Verzierungen umgeben den obern Rand des Bogens, während die Eckräume über demselben etwas einfacher, gewöhnlich mit abgerundeten rautenförmigen Figuren bekleidet, manchmal durchbrochen sind. Man sieht, diese ganze Bogenstructur ist nichts als ein leichter Schmuck, welcher höchstens den Zweck erfüllt, den lästigen Zudrang der Sonne in die dahinter gelegenen Räume zu verhindern, oder mit seinen zackigen Spitzen und Durchbrechungen ein angenehmes Spiel des Lichts hervorzubringen.

Die anmuthige Pracht dieser Festgemächer mit Worten zu schildern, ist fast unmöglich. Indessen muß ich meine Leser wenigstens auf einige Eigenthümlichkeiten dieses Schmuckes aufmerksam machen. Die Wände sind nämlich nach einem im Ganzen gleichbleibenden Systeme verziert. Am Boden herum läuft bis zur Höhe von drei oder vier Fuß eine Bekleidung, welche in Mosaik von glasirten Ziegeln mit einer schon reichen, aber doch noch einfachern Zeichnung ausgelegt, und durch einen schmalen Streifen mit aufrechtstehenden Spitzen zinnenartig verziert ist. Darüber liegt ein einfacher oder doppelter Fries mit Inschriften, die aber zugleich als Dekoration behandelt sind, indem die Buchstaben sich mit den Verzierungen durchschlingen. Ueber diesem Friese kommt dann die Hauptverzierung, ein großes Viereck, Quadrat oder schlankes Rechteck, teppichartig mit künstlich verschlungenen Ornamenten durchzeichnet, von einer Borte eingefaßt, und so den ganzen Raum zwischen Thüren und Fenstern ausfüllend. Darüber endlich ein ziemlich breiter Fries als Grundlage der Bedeckung, öfter mit kleinen Halbsäulen als Trägern der Kuppelstücke. Die Kuppeln haben nun beständig, wenigstens an den Zwickeln, die schon beschriebene Stalaktitenform, indem sie aus lauter kleinen, zusammengesetzten Nischen mit herabhängenden Spitzen bestehen.

Diese Kuppeln leuchten dann ebenso wie die Verzierungen der Wände in wechselnden, sehr geschmackvoll gewählten Farben, welche so geordnet sind, daß unten bescheidene, reinliche, dann in den Hauptflächen der Wände die vollsten, würdigsten, endlich an den entfernten, buntgegliederten Theilen der Decke die leuchtendsten Farben vorherrschen. In demselben Sinne ist die Zeichnung der Verzierung gewählt: unten einfachere Verschlingungen gradliniger Figuren, an den teppichartigen Wandflächen künstliche, sinnreiche Muster; um diese herum mit einem Wechsel von architektonischer Bedeutsamkeit die goldglänzenden, phantastischen Buchstaben der Inschriftenzüge, endlich in der Kuppel wiederum mehr einfache Formen. Die Muster der Verzierungen sind einander zwar vielfach ähnlich, aber niemals ganz gleich, immer in neuen, sinnreichen Combinationen wechselnd, gleichsam Variationen über dasselbe Thema. Es ist dabei auf eine leichte Beschäftigung der Phantasie, auf einen träumerischen Reiz abgesehen: das müßige Auge soll sich in diesen Verschlingungen verlieren, auf diesen glänzenden und frischen Farben sich tändelnd ergehen. Darauf zielen denn auch die Inschriften hin, welche bald in den strengen Zügen der alten, kufischen Schriften, bald in den verschlungenen Nekschi-Charakteren, bald in horizontaler, natürlicher Folge, bald von unten nach oben fortlaufend,

*) So namentlich in den Pavillons am Löwenhofe, wo die Form wahrhaft häßlich wird. S. Girault de Prangey, Mon. Arab.

nur dem Liegenden bequem lesbar an den Wänden angebracht sind. Sie sind hier selten aus dem Koran genommen, sondern meistens freie Dichtung oder Prosa, welche außer den üblichen Danksagungen und Anrufungen Gottes sich mit dem Lobe des Fürsten, der diese Hallen erbauen ließ, oder mit dem Preise der Schönheit des Saales selbst oder seiner Theile beschäftigen. Die Säulen des Schwesternsaales rühmen sich als von Licht geschmückt, ihre Schönheit sei sprüchwörtlich geworden; die Halle der Gesandten nennt sich den geschmückten Sitz der Braut, die von Vollkommenheit glänzt. Die Wölbung wird mit dem Regenbogen verglichen, der Glanz der Wände mit einem Meer; der Künstler wird gepriesen, der Beschauer aufgefordert, bis zur Ermüdung zu sehen, damit er den Traum seiner Einbildungskraft übertroffen fühle. Im Löwenhofe erhebt sich die Poesie des Verfassers der Inschriften noch kühner; er vergleicht das Becken, welches das Wasser in die Röhren ausfließen läßt, mit einem Liebhaber, dessen Augen Thränen vergießen, die er verbirgt, sobald man ihn bemerkt. In diesen Inschriften ist also, wie in der architektonischen Ausstattung, der Ernst verbannt, es ist durchweg auf leichte Anregungen, sinnreiche Unterhaltung der müßigen Phantasie, auf ein heiteres, anmuthiges, selbst sentimentales Spiel abgesehen.

Bei allem verschwenderischen Reichthume der Ornamentation herrscht aber in der Anordnung und Abtheilung der Flächen ein wohlthätiger Rhythmus, welcher ein Verhältniß zwischen ihnen herstellt und eine angenehme Beruhigung gewährt. So sehr das Einzelne, wenn man darauf eingeht, das Auge an sich zieht und beschäftigt, so wenig drängt es sich hervor, wenn man das Ganze überblickt. Der Meister hat für beide Fälle gesorgt, für das Geräusch der Feste, wo nur die großen Verhältnisse als erfreuliche Einrahmung wirken, und für die einsamen Stunden sinniger Ruhe, wo das Auge feinere Befriedigung sucht.

Diese Anordnung zeigt daher einen sehr richtigen architektonischen Sinn, sie ist aber auch das einzige Zeichen eines solchen. Er bewährt sich nur in der Flächenverzierung, nicht in constructiven Formen; diese sind überall nicht vorhanden, ja man möchte fast sagen absichtlich vermieden oder versteckt. Die Säule, das einzige Glied, dessen constructive Bedeutung sich nicht ganz umgehen ließ, ist so schlank, so spielend gehalten, so willkürlich gestellt, als habe der Baumeister den Beschauer necken wollen, indem er ihm den Gedanken einer festen, haltbaren Stütze, der durch die Form des Stammes nothwendig entstehen muß, sogleich wieder entzieht. Die Bogen erhalten durch die leichten Franzen, mit welchen sie verziert sind, wieder den Charakter einer Dekoration; sie erinnern und sollen erinnern an aufgezogene Vorhänge, nicht an eine feste, bauliche Verbindung. Ueberdies ist ja immer durch die senkrechten und horizontalen Mauerstreifen, von denen sie eingeschlossen sind, angedeutet, daß sie nur eine Ausfüllung des Raumes bilden, während denn doch auch wieder diese Mauerstreifen und Balken durchaus keine Gliederung haben, durch welche sie sich als die eigentlich bedeutsamen Theile des Baues darstellen. Die scheinbaren Wölbungen endlich mit ihren hängenden Zacken sind völlig geeignet, den Gedanken an eine constructive Bedeutung zu verbannen, sie erscheinen wiederum nur als ein neckendes und täuschendes Spiel. Die einzige Form, in welcher ein constructives Element beibehalten ist, ist die der (freilich jetzt nur an wenigen Stellen vollständig erhaltenen) Dächer, welche in das Innere der Höfe weitschattend hinausragen und in der Unteransicht die Balkenconstruction offen und mit angemessenen Verzierungen versehen zeigen.

Die Dimensionen der Räume sind keineswegs groß; der Gesandtensaal, ein Quadrat von etwa 55 Fuß, ist der höchste von allen; die Galerien des Löwenhofs

haben bei einer Breite von 108 und einer Länge von 60 Fuß nur eine Höhe von 34 Fuß. Der Eindruck, den diese reizenden Hallen geben, ist auch keineswegs ein großer, tief ergreifender; von dem strengen Ernst eigentlich architektonischer Schönheit ist keine Spur. Der Gedanke des Kühlenden, den der Südländer so sehr liebt, ist überall vorherrschend; von dem Bassin des Löwenhofes gehen nach allen Seiten kleine Kanäle in die benachbarten Räume, und speisen die kleinern Brunnen, welche in jedem derselben, im Saale der Schwestern, in dem der Abencerragen und in der Halle der Justiz angebracht sind. Mit dieser Vorliebe für das Wasser steht denn auch das Stalaktitengewölbe in Verbindung, indem es, nicht nachahmend aber anspielend, der Phantasie das Bild kühler Grotten und herabfallender Tropfen gibt. Darauf waren auch die in constructiver Hinsicht bedeutungslosen Bogen berechnet; sie erscheinen wie Vorhänge, welche das lästige Licht abhielten oder mäßigten. Auch waren sie wirklich nicht durch Thüren, sondern gar nicht oder nur mit Vorhängen geschlossen, und die Durchsicht durch diese auf einander gerichteten Bogenöffnungen ist eine der Schönheiten dieses Palastes. Der Ausdruck dieser Formen hat daher überall eine persönliche, sinnliche Beziehung; sie versprechen Schatten, Kühlung, Luftzug, Erfrischung, bequemen Genuß der Ruhe in der Hitze des Tages. Daher sagt ihnen auch die überreiche Dekoration vollkommen zu; auch sie athmet dasselbe wollüstige Behagen, ihre wechselnden tändelnden Verschlingungen reizen das Auge, ohne ihm mehr als eine spielende, leicht zu unterbrechende Beschäftigung zuzumuthen. Selbst die abenteuerlichen, überraschenden Formen, die sich an Kuppeln und Säulen zeigen, gehen nicht zum Großen und Schroffen über, sie sind nur muthwillige Abschweifungen der Phantasie, von der Anmuth beherrscht, von dem Reichthum besänftigend bekleidet. Und wenn dann das Auge, in dem Wechsel der Linien und dem dunkeln Glanze der Farben träumerisch spielend, auf den goldnen Inschriften weilt, so führt das Wort gewohnter Heiligkeit oder der dichterische Ausruf der Begeisterung wieder auf die Schönheit des Orts, auf den Genuß des Moments. Das Ganze hat daher eine zusammenhängende Poesie, es ist ein heiteres Mährchen, ein lockendes elfenartiges Spiel, das die Seele in süßen, traumerfüllten Schlummer einwiegt. Ich weiß nicht, ob unser, an kräftigere Nahrung gewöhnter Sinn sich lange an diesen leichten, schaumartigen Gebilden erfreuen würde. Aber wir sind bewandert, weltbürgerlich genug, um uns auch in diese Stimmung versetzen, ihre Reize nachempfinden zu können.

(C. Schnaase.)

7. Die Reliefs der Externsteine.

Eine Viertelstunde vom Städtchen Horn in Lippe-Detmold am Fuße des Osnig erheben sich fünf senkrecht aufsteigende Sandsteinfelsen, von denen das einst sie umhüllende Erdgewand weggeschwemmt zu sein scheint. Der größte derselben mißt 125 Fuß in der Höhe und fast das Gleiche in der Breite und enthält mehrere Kammern, welche offenbar durch das Aushauen des Gesteins von Menschenhand zu Stande gebracht sind. Es ist höchst wahrscheinlich, das diese merkwürdige Felsenreihe schon im 11. Jahrhundert einen besuchten Wallfahrtsort bildete. Als

Stätte christlicher Gottesverehrung wenigstens wird dieselbe durch ein großentheils erhaltenes Steinrelief bezeichnet, welches die Vorderwand des größten derselben verziert.

Dies Bildhauerwerk umfaßt zwei horizontal geschiedene Felder, deren (Fig. 173) oberes und besser erhaltenes die Abnehmung vom Kreuze vorstellt, während das untere, kaum noch erkennbare den Sündenfall des ersten Menschenpaares darstellt. Zu beiden Seiten des Bildwerks führen Oeffnungen in die inneren Räume, welche als Kapellen

Fig. 173. Relief der Externsteine.

gedient haben mögen. An dem einen Eingange links bemerkt man noch die Spuren eines Basreliefs, den heil. Petrus darstellend. Das kolossale Felsenbild scheint eine Art Altartafel gebildet zu haben, unter welcher der Altar, im Freien errichtet, die Wallfahrer zum Gottesdienst versammelte.

So mangelhaft die Zeichnung in diesem Sculpturwerke erscheint, indem die Figuren abschreckend lang und hager gebildet sind, so treten doch einzelne Züge darin hervor, welche auf eine tiefe Empfindung hindeuten, während in den symbolischen Beziehungen der einzelnen Figuren zu einander sich der Geist der Zeit in sprechender

Weise zu erkennen gibt. Jedenfalls haben wir es hier mit einem höchst wichtigen Denkmal christlich-germanischer Bildkunst zu thun, dessen Bedeutung um so größer erscheint, als uns nur wenige Zeugnisse vom Kunstgeiste jener Anfangsperiode des Mittelalters erhalten sind.

Freilich stehen die Leistungen der Plastik und Malerei in dieser Zeit weit zurück gegen diejenigen der Baukunst. An jene harmonische Entwickelung, an jenes Zusammengehen der bildenden Künste und nicht dieser allein, sondern mit ihnen auch der Dichtkunst, wie wir es bei den Griechen wahrnehmen, war im christlichen Mittelalter nicht zu denken. Der Kunst mangelte der nationale Boden, ihre Zweige schossen nicht aus einem in diesem Boden wurzelnden Stamme hervor. Der christliche, vom germanischen Wesen durchdrungene Geist konnte sich erst nach und nach das Material der antiken Tradition zu eigen machen und zu neuen Gebilden verarbeiten. Indeß rang dieser Geist des Christenthums ebenso nach einem Ausdrucke in der Kunst, wie der des griechischen Volksthums, aber er war nicht wählerisch in der Form des Ausdrucks, er konnte nicht warten, bis bessere Ausdrucksmittel durch das Naturstudium und das Studium der Antike wieder aufgefunden waren. Dazu kam, daß das Christenthum jener Zeit sich in einem Gegensatze zur Natur befand, in ihr das Unreine, Sündhafte erkannte, daher ihren Erscheinungen keine besondere Zuneigung schenken mochte. Auf der andern Seite wurden dagegen die antiken Ueberlieferungen durch dieselbe Geistlichkeit, durch dieselben Mönchsklöster wach erhalten, welche durch ihre Scholastik und ihre Asketik dem Durchbruch volksthümlichen Wesens auf dem Gebiete der Bildung und Gesittung hinderlich waren. Daher rührt es denn, daß die Kunst des christlichen Mittelalters in ihren Anfängen einen anderweitig unerklärbaren Zusammenhang mit antiken Vorstellungen hat, einen Zusammenhang, der allerdings nicht auf die letzte Quelle zurückgeht, sondern durch christlich-byzantinische und christlich-römische Zwischenglieder vermittelt wird.

Plastik und Malerei können nur da gedeihen, wo dem einzelnen Menschen als solchem eine Bedeutung eingeräumt wird, nicht da, wo allgemeine Regeln, unabänderliche Gesetze den Geist des Individuums einschränken und in bestimmte Kreise bannen. Die ganze Bildung der nachkarolingischen Zeit aber trug die clerikale Uniform. Plastik und Malerei hatten also nur insoweit Spielraum, als sie in diese Uniform paßten, d. h. als Diener der Kirche, als Mittel zum Schmuck, zur Verzierung des architektonischen Kunstwerks, in welchem eben die Kirche zur vollendeten materiellen Erscheinung gekommen war.

Kehren wir zu unsern Felsenreliefs zurück, nachdem wir durch vorstehende Andeutungen den Gesichtspunkt näher bezeichnet haben, aus welchem dieselben betrachtet werden müssen. Was uns zunächst in die Augen springt, wenn wir die Erstlingswerke der griechischen Plastik in der ihrer Blüthe vorausgehenden Entwicklungszeit mit diesem christlichen Cultusbilde vergleichen, ist dort die Sorgsamkeit in der Behandlung der Körperformen, das Streben, in der Bildung der Gliedmaßen und der nackten Theile die Natur möglichst zu erreichen, wobei für den Gesichtsausdruck, also für das eigentlich geistige Element Nichts abfällt, — hier aber die größte Nachlässigkeit in der Darstellung der menschlichen Gestalt und ihrer Umhüllung bei einem offenbar energischen Bemühen in den Gesichtszügen die Regungen der Seele abzuspiegeln — und durch pantomimische Bewegungen diesen geistigen Ausdruck zu verstärken. Die mütterliche Zärtlichkeit und der harte Schmerz um den für die Menschheit gestorbenen Sohn ist klar ausgesprochen in dem Bilde der Maria, die ihre Stirn gegen das Haupt des Erlösers lehnt, das ihre Hände mit

inniger Mutterliebe umfaßt haben. Selbst Sonne und Mond, welche über dem Kreuze stehen, nehmem, nach antiker Weise personificirt, Theil an ihren Schmerzen und senken traurig das Haupt.

Dieser Gegensatz zwischen den griechischen und christlichen Kunstincunabeln ist durchaus charakteristisch. Aeußerlich gibt er sich schon in der Architektur zu erkennen, denn auch hier ist es das Innere, von welchem die christliche Kunst ausgeht, während der antike Tempel seinen Glanz und seine Herrlichkeit an den Außenseiten entfaltete. Form und Inhalt wuchsen bei der griechischen Kunst wie zwei Geschwister, sich gegenseitig fördernd, groß; — der klösterliche Künstler des Mittelalters mißachtet die Form, die durch eine dunkle Tradition in seine Hände gerieth; sie ist ihm Mittel und nichts als Mittel, um seiner religiösen Empfindung Ausdruck zu geben.

Aber es handelt sich dabei nicht allein und nicht so sehr um seine eigene Empfindung als gleichzeitig um die Wirkung auf die der christlichen Belehrung bedürftige Menge. Der Grieche bedurfte nicht des religiösen Unterrichts durch Bildwerke. Ihm waren die Thaten der Götter, der Halbgötter und Heroen so geläufig wie die Erscheinung der wirklichen Welt, in welcher er lebte. Die Werke der Kunst dienten lediglich der Verherrlichung der Gottheit selbst, hatten also einen idealen Zweck. — Anders beim Christenthum! — Hier lehrte der Künstler mit dem Meißel und dem Pinsel so gut, wie er es in seinem Amte als Priester mit dem Worte zu thun gewohnt war. Das Volk bedurfte dieser Unterweisung, dieser materiellen Betrachtung der heiligen Gestalten, um nicht zurückzusinken in heidnische Anschauungen, die der damaligen Zeit noch nicht gar zu fern lagen. Diese lehrhafte Absicht der geistlichen Künstler kündigt sich auch in den symbolischen Beziehungen an, in welcher sehr häufig zwei verschiedene Vorgänge der heiligen Geschichte, der eine dem alten, der andere dem neuen Testamente entnommen, gebracht werden. So sehen wir hier den Sündenfall in enger Verbindung mit dem Kreuzestod Christi. Aus dem Stamme des Baumes der Erkenntniß entwickelt sich oben das Marterholz Christi. Umringelt von der Schlange der Versuchung, erheben Adam und Eva, als Vertreter des ganzen sündigen Menschengeschlechts, die Hände flehend empor zu Gott. Dieser aber schwebt, die Siegesfahne haltend, in einer Halbfigur über dem Kreuze. Der Tod ist überwunden, die göttliche Gnade, das ewige Leben der Menschheit zurückgegeben. So liegt in der rohen Schale ein tiefer symbolischer Kern, und eine große christliche Wahrheit ist in unwahren verzerrten Formen niedergelegt. Erst durch die Ausgleichung so schroffer Gegensätze konnte ein neuer Weg für die Kunst gefunden werden, und es begreift sich, daß dieser Weg eben so lang und mühsam, wie jene Ausgleichung schwierig und nur durch harte Kämpfe erreichbar war.

8. Die goldene Pforte des Doms zu Freiberg.

In den Reliefs der Externsteine belauschten wir die ersten Regungen des plastischen Geistes in Deutschland. Dem zwischen antiken Ueberlieferungen und byzantinischen Einflüssen schwankenden Styl war eine gewisse Feierlichkeit und statuarische Würde nicht abzusprechen; doch lag er noch zu sehr in den Banden typischer Starr-

heit und konnte das Gepräge der Unreife nicht verläugnen. Erst später, im Fortgange der romanischen Periode, in welcher die Plastik von der Architektur in die Schule genommen wurde, sollte der plastische Styl den Charakter der Rohheit und Barbarei völlig abstreifen und zu einer höheren Vollendung gelangen. Und zwar geschieht dieser Schritt merkwürdiger Weise noch früher als in Italien, zuerst in den sächsischen Landen, wo in einer Reihe von Sculpturen ein, durch Anschauung der Antike und gleichzeitige Naturstudien erfrischter Formensinn, ein innig beseelter Styl von fast klassischer Vollendung uns plötzlich entgegentritt.

Das bedeutendste Werk unter diesen sächsischen Sculpturen ist der bildnerische Schmuck der goldenen Pforte des Doms zu Freiberg im Erzgebirge. Die Pforte, aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammend, wurde als Rest einer im Jahre 1484 durch Brand zerstörten älteren Kirche in den gothischen Neubau herübergenommen. In einer prachtvollen architektonischen Anlage, welche die späteste Entwickelung des romanischen Styls bezeichnet, entfaltet sich an dem Portal eine reiche Welt von Gestalten, die in ihrer musterhaften, stylgemäßen Anordnung wie edlen schönen Durchbildung alle anderen in Deutschland mit dem Rundbogenstyl in Verbindung gebrachten Figuren übertreffen. Wie sich in der Form des Portals das Innere der Kirche, gleichsam einladend, der Gemeinde erschließt, so findet der fromme Beschauer in seinem Schmuck den Inbegriff der Heilslehre, dessen er im Innern theilhaftig werden soll, vorbereitend ausgesprochen. An den Seitenwänden welche durch reichsculpirte, zu Säulen ausgebildete Rundstäbe wirkungsvoll gegliedert sind, stehen in Nischen auf schlanken Stäben, acht, fast lebensgroße Gestalten aus dem alten Testament. Im einzelnen freilich schwankt die Bedeutung derselben noch. Früher galten die Figuren für Propheten und Sibyllen. Neuere Erklärer*) finden in denselben, gestützt auf ihre Aehnlichkeit mit Figuren der Wandgemälde in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, links Daniel, die Königin von Saba, Salomo und Johannes der Täufer (Fig. 174), rechts Aaron, die Ecclesia (die Braut aus dem hohen Lied Salomonis), David und Nahum. Jedenfalls beziehen sich die Figuren auf alttestamentliche Prophezeiungen eines neuen Bundes. In dem Bogenfelde über der Thüre sodann ist in einem schönen, mit freier Symmetrie angeordneten und durch besondere Zartheit der Empfindung wie Sorgfalt der Ausführung bemerkenswerthen Relief die Erfüllung der Weissagungen, das Kommen des Heilands dargestellt, vor dem alle irdische Macht sich beugt. Maria thront hier als gekrönte Königin mit dem Christuskinde auf dem Schooß. Ihr linker Arm schlingt sich um dasselbe, während die rechte Hand dem Kinde die Weltkugel darbietet. Wie segnend hält das Christuskind seine Rechte empor. Zwei Cherubim umschweben Mutter und Kind. Zur linken Seite der Maria steht der Engel der Verkündigung, weiterhin sitzt Joseph. Auf der rechten Seite dagegen nahen die heiligen drei Könige und bringen knieend ihre Geschenke dar. Oberhalb endlich ziehen sich in den umlaufenden Vertiefungen der Archivolten vier mit Bildwerken geschmückte Friese, dem Heilande und den beseligenden Folgen seiner Lehre geweiht, umher. Im ersten innersten Friese krönt Gott Vater von Engeln umgeben die Jungfrau mit der Rechten und hält in der Linken das aufgeschlagene Buch des Lebens. Im Mittelpunkte des zweiten Frieses, dessen Seitenräume Heilige füllen, wird das Christuskind von einem Engel, einem bärtigen Alten, dem Zacharias, übergeben, bei welchem der kleine Johannes steht. Doch fehlt es auch dieser Darstellung noch an einer bündigen Erklärung. Andere, wie Waagen, finden hier einen Engel, der die Seelen in Abra-

*) v. Quast. und E. Heuchler.

Fig. 174. Von der goldenen Pforte des Freiberger Doms.

hams Schooß trägt. Im Hinblick aber auf die vorhergehende wie folgende Darstellung kann es sich wohl auch hier nur um einen auf die Dreieinigkeit sich beziehenden Gegenstand handeln. Im folgenden dritten Fries erscheint die Taube, das Sinnbild des heiligen Geistes, von Engeln umgeben, zwischen den erleuchteten Aposteln. Im vierten, äußersten Friese schließlich ruft der Engel die Todten aus ihren Gräbern zum letzten Gericht. Die phantastischen Gestalten aber auf den vorspringenden Kämpfergesimsen sind die bewältigten Naturmächte, die Sünden und der alles verschlingende Löwe Tod. Farbenspuren lassen noch jetzt erkennen, daß der Wirkung der Architektur und Sculptur auch die Malerei zu Hilfe kam, wobei wahrscheinlich die vielfache Anwendung des Goldes die Veranlassung zur Benennung der goldenen Pforte gab. Den Styl der Bildwerke bezeichnet Lübke, in seiner „Geschichte der Plastik,“ in wohlbegründeter Weise, als die höchste Blüthe dessen, was die gesammte Plastik der früheren Epochen in Deutschland erstrebt hatte. Der Byzantinismus ist in diesem Styl vollständig überwunden; eine weiche Anmuth, eine milde Würde belebt schön die mit klarem Verständniß der Natur modellirten, frei und lebendig bewegten, mannichfaltigen Gestalten. Bei dem Ausdruck tiefer Innerlichkeit ist doch, namentlich auch durch die fließende Gewandung, der einfach große Linienzug der Umrisse gewahrt, den alle Bildnerkunst fordert. Der Meister dieses Epoche machenden Werkes ist nicht bekannt; wie überhaupt kein Künstlername der sächsischen Schule, deren erfolgreiche Thätigkeit sich bis in das 14. Jahrhundert verfolgen läßt, auf uns gekommen ist. Die genannte Schule verliert dadurch nichts an ihrer Bedeutung. Neuere Kunstforscher halten es sogar nicht für unwahrscheinlich, daß diese sächsische Schule auf die Pisano's eingewirkt hat, die sich, wie wir weiterhin sehen werden, von der niedrigen Stufe, auf der damals die Bildhauerei in Italien stand, plötzlich zu Werken hohen Ruhmes erhoben.

9. Niccolo und Giovanni Pisano.

Während in den Ländern diesseits der Alpen, namentlich in Deutschland die bildende Kunst in Anschluß an die Kirchenbauten seit dem 11. Jahrhundert neues Leben entfaltete, lag sie in den Ländern der alten Cultur vollständig darnieder. Wie die nordischen Völker das Christenthum mit viel größerer Innigkeit aufnahmen, so wandten sich dieselben auch mit Vorliebe der Verherrlichung desselben durch die Kunst zu. Wir sehen die Geistlichkeit emsig bemüht, Kirchen zu bauen und Kirchen zu schmücken, und viele Bischöfe und Aebte legen selbst Hand an, um eine würdige Ausstattung der heiligen Räume zu gewinnen. Namentlich schafft die Sculptur, so im Anschluß an die Baukunst, treffliche Werke, gegen welche die gleichzeitigen italienischen Arbeiten weit zurückblieben. Dennoch sind aus dieser Zeit fast gar keine deutschen Bildhauernamen auf uns gekommen, während die italienischen Meister sich häufig mit Namensunterschrift nennen. Diese Namensnennung, bei der Geringfügigkeit der Werke, dürfte bereits auf das Selbstbewußtsein der Künstler hindeuten, welches in der Folgezeit ein mächtiger Sporn für die Entwickelung der italienischen Kunst wurde.

Vom 7. bis gegen das 10. Jahrhundert übte der byzantinische Styl in Italien die Alleinherrschaft aus, nachdem die antiken Reminiscenzen fast ganz verklungen waren. Zur Ausschmückung der Kirchen ließ man byzantinische Künstler kommen, die dann ihre auswendiggelernten Typen in hergebrachter Regelmäßigkeit auf italienischen Boden verpflanzten. Die reiche Kleiderpracht des byzantinischen Hofes neben der steifen, vom Herkommen vorgeschriebenen Haltung der Gliedmaßen und die langen schmalen Gestalten kennzeichnen, wie die Mosaiken, so auch die plastischen Arbeiten griechischer Künstler, von denen wir ein muthmaßlich dem 8. Jahrhundert angehörendes Beispiel aus Cividale in Friaul, eine Heilige vorstellend, in der Abbildung (Fig. 175) geben. Neben diesen geistlosen Nachbildungen der einmal vorhandenen Typen gibt sich jedoch auch eine andere Richtung zu erkennen, welche im Gegensatz zu byzantinischer Regelmäßigkeit wie ein wilder Kampf gegen alle überlieferten Formen auftritt. Es scheint sich die Ueberzeugung Bahn zu brechen, daß für die Kunst ein neues Ziel gewonnen werden müsse, aber über dies Ziel selbst herrscht noch trübe Dämmerung und das Tappen und Suchen nach etwas Neuem führte zu einer völligen Verwirrung der Begriffe und des Geschmacks, dessen rohe, verworrene Erzeugnisse auf klassischem Boden uns wie eine seltsame, fast unerklärliche Erscheinung entgegentreten.

Fig. 175. Von einem Grabmal zu Cividale.

Ist aber diese Verwirrung räthselhaft, so erscheint fast noch räthselhafter das plötzliche Auftauchen eines genialen Künstlers, welcher mit überraschender Sicherheit eine ganz neue Bahn betritt, den wir als Vorläufer der Blüthezeit italienischer Kunst begrüßen, Niccolo Pisano. Mit ihm fällt auf einmal Licht in die Dämmerung. Rückkehr zur Natur an der Hand der Antike ist der Grundzug seines künstlerischen Strebens.

Um 1204 geboren, war er noch um's Jahr 1278 künstlerisch thätig und scheint demnach ein hohes Alter erreicht zu haben. Seine Wirksamkeit, welche sich hauptsächlich auf die toskanischen Städte erstreckte, genügte, um der Sculptur eine ganz neue Stellung zu geben. Sein Styl ist eine verfrühte und deshalb wieder erloschene Renaissance. Angeregt durch das Studium der Antike, hauptsächlich der

Sarkophagreliefs, erweckte Niccolo die gestorbene Formenschönheit wieder vom Tode. Aus jenen Vorbildern combinirte er mit ungemeinem Takt seine heiligen Geschichten zusammen, so daß sie ein lebendiges Ganze zu bilden scheinen und ergänzte und verschmelzte Alles durch einen Natursinn, der wahrscheinlich eben erst durch den Anblick der Antike geweckt worden war. Seine Arbeiten erreichen wohl bei weitem das Bessere des Alterthums nicht und können eher geschichtliche Curiosa von ernstem Werthe als hohe und eigenthümliche Schöpfungen genannt werden. Für die Folgezeit hatten sie die große Bedeutung, daß durch sie die kindischen und abgelebten Formen der Früheren beseitigt waren, und daß der Geist des Jahrhunderts, welcher sich auch in dem Auflösen der städtischen Republiken Italiens mächtig erweist, zwar

Fig. 176. Relief von der Kanzel des Domes zu Siena.

nicht im antiken Gewande, wie bei Niccolo selbst, aber in einer durch diesen Uebergang wesentlich geläuterten Gestalt weiter arbeiten konnte.

Niccolo's frühestes bekanntes Werk ist das Relief der Kreuzabnahme über der linken Thüre der Vorhalle des Domes zu Lucca (1233), eine edle und geschickte Composition, deren reine Formen mit den Arbeiten seiner Zeitgenossen an und zwischen den andern Portalen befremdlich contrastiren. Nach langer Zwischenzeit folgt dann die weltberühmte Kanzel des Baptisteriums zu Pisa mit der Geburt Christi und der Anbetung der heil. drei Könige. Bei beiden ist die Einwirkung römischer Vorbilder besonders an einer Anzahl weiblicher Köpfe kenntlich und die Madonna erinnert in der thronenden Stellung und dem würdevollen Ausdruck lebhaft an die junonischen Gestalten des Alterthums.

Indeß scheint Niccolo selbst empfunden zu haben, daß eine zu große Kluft zwischen der christlichen Gefühlsweise und der antiken Auffassung des Lebens lag. Das fremdartige, von aller Tradition abweichende Auftreten seiner Heiligengestalten

konnte ihm selbst am wenigsten unbemerkt bleiben. Aus eigenem Antrieb, vielleicht auch äußeren Einwirkungen nachgebend, scheint er daher in den späteren Werken die streng antikisirende Richtung wieder verlassen zu haben, ohne jedoch zu den geistlosen byzantinischen Typen zurückzugreifen. Das dramatische Element gewinnt in ihnen über den epischen Vortrag des künstlerischen Gedankens das Uebergewicht, die kräftige Ausprägung des physischen Lebens ist gemildert durch Hervorhebung der Seelenstimmungen. Dies gilt namentlich von den Reliefs der Kanzel im Dome zu Siena, eines noch reicheren Prachtwerks als jene zu Pisa. Aus dem Cyklus derselben ist eine Darstellung in Fig. 176 mitgetheilt. Die Arbeit an der Kanzel zu Siena begann der Meister im Jahre 1267. Die letzte Arbeit Niccolo's, so weit uns bekannt, war der Sculpturschmuck des großen Brunnens zu Perugia.

Fig. 177. Standbild der heil. Jungfrau im Dome zu Florenz.

An demselben Brunnen, sowie auch an der sienesischen Kanzel arbeitete auch sein Sohn Giovanni, welcher von deutschen Künstlern sichtlich beeinflußt, im Sinne der Gothik, die Richtung seines Vaters modificirte. Doch nahm Giovanni den neuen Styl nicht mit jener Innigkeit und Seelenmilde auf, wie derselbe im Norden geübt wurde; er wußte vielmehr seine größere Freiheit und Lebendigkeit zum Ausdruck tiefer dramatischer Bewegtheit und Erregtheit zu schärfen, womit er zugleich für die Composition eine Fülle neuer geistreicher Motive verband. Giebt sich dies schon in den Werken kund, die Giovanni mit seinem Vater gemeinsam schuf, so treten diese Züge noch viel deutlicher in seinen eigenen Arbeiten hervor. Das Feld, auf dem er sich mit Vorliebe bewegte, war das Relief. Alles in Allem genommen, ist er der einflußreichste Künstler seiner Zeit gewesen. Wie sein Vater als Architekt in ganz Italien beschäftigt, brachte Giovanni seine plastischen Grundsätze überall hin. Dennoch aber sind aus des Künstlers reifster Periode nur wenige sichere Werke vorhanden. Eine von geistigem Reichthum überquellende Schöpfung, die klar seine Richtung erkennen läßt, ist die Kanzel in S. Andrea zu Pistoja. Wie weit die ihm beigelegten Arbeiten im Campo santo zu Pisa ihm angehören, bleibt unentschieden. Als eines seiner vorzüglichsten Werke gilt das lebensgroße Standbild der heiligen Jungfrau, Maria del Fiore (Fig. 177) an der südlichen Seitenthür des Domes zu Florenz. In der Rechten eine Lilie (florentiner Stadtwappen) haltend, auf dem linken Arme das Christuskind, erscheint hier die Himmelkönigin, wie

eine Fürstin, grandios, einfach gehalten, aber ohne irgend einen besonderen Zug schwärmerischer Innigkeit.

(Nach J. Burckhardt.)

10. Giovanni Cimabue und Duccio di Buoninsegna.

Wie in der Sculptur Italiens während der ersten Jahrhunderte des zweiten Jahrtausends zwei Strömungen neben einander herlaufen, von denen die eine dem Byzantinismus entsprungen, auf geistlose Wiederholungen kirchlich sanctionirter Typen hinausläuft, die andere ohne klaren Grundzug in unsicherem Tappen und Rathen sich zu barbarischen Geschmacklosigkeiten verirrt, so bietet auch die italienische Malerei dieser Epoche ein ähnliches Schauspiel dar. Allmälig erstarkt die zweite Strömung, während die erste versiegt, und nimmt, indem sie nationale Elemente an sich zieht, einen geregelten Lauf an. Während die Byzantiner mit ihren Mosaiken die großen Kirchen und reich dotirten Kapellen ausstatteten, als die officiellen Künstler von Ansehen und Beruf, decorirten die bescheidenen Wandmaler die auf geringere Einkünfte angewiesenen Pfarrkirchen, und während jene die angelernte Formel immer von Neuem zur Anwendung brachten, erwachte bei diesen der Versuch zur Ausprägung eigner Ideen. Lebhaftere Bewegungen, sprechende Geberden bezeichnen die Anfänge des neuen romanischen Styls. In der Unbeholfenheit und Aermlichkeit der Ausführung erkennt man die Mühe und Anstrengung, mit der die ersten Erzeugnisse dieser Richtung zu Tage gefördert wurden. Nur langsam arbeitete sich dieselbe aus ihrer untergeordneten Stellung heraus und scheint erst in der Mitte des 12. Jahrhunderts sich zu musivischen Darstellungen verstiegen zu haben. Denn aus dieser Zeit stammt das erste Hauptwerk des romanischen Styls in S. Maria in Trastevere zu Rom, welches bei aller Roheit der Formen die ersten Keime individuellen Lebens, neue von den byzantinischen abweichende Motive, erkennen läßt. Von da an beginnt ein Wettkampf beider Kunstrichtungen und nach der Gunst oder Ungunst lokaler Verhältnisse gewinnt in den verschiedenen Gegenden bald die eine bald die andere die Oberhand. Zur näheren Charakteristik des neuen Styls folgen wir J. Burckhardt's geistreicher Auseinandersetzung:

Noch war es nicht das Schöne und Holdselige, worauf die romanische Kunstweise ausging, aber sie fand auch keine Verpflichtung auf das Morose und Asketische; fast absichtslos gestaltet sie ihre Figuren jugendlich. Ebensowenig war für sie ein Grund vorhanden, in der bekannten Aufeinanderfolge byzantinischer Stellungen und Gewandmotive, in den bestimmten Typen heiliger Geschichten u. s. w. eine absonderliche Heiligkeit anzuerkennen. Sie gab Alles nach ihren eigenen Antrieben und schuf dabei von sich aus naturgemäßere Stellungen, rundfließende Gewandung, neue hastige Züge des Lebens. Man ließ sie an dieser oder jener Kirchenwand mit ihren paar Leimfarben gewähren. Aber die Mosaikisten, welche ihre Technik und den byzantinischen Styl für unzertrennlich halten mochten, mußten es eines Tages erleben, daß der neue Styl sich einer der römischen Patriarchialkirchen bemächtigte und ebenfalls in Mosaik zu arbeiten anfing.

Zu einem thatkräftigen Leben gelangte der neue Styl indeß erst, als auch die Vorliebe für die Mosaiken in Italien schwand, denn mit der Aufnahme der Gemälde als gleichberechtigten, dann bevorzugten Schmuck der Kirchenwände, hörte der seines traditionellen Bodens beraubte Byzantinimus von selber auf und wurde, schon längst geistig todt, auch leiblich zu Grabe getragen.

In diese Zeit der Krisis, von welcher Toskana besonders lebhaft berührt wurde, fiel die Jugend des Florentiners Giovanni Cimabue, an dessen Namen man sich gewöhnt hat den Aufschwung zu knüpfen, welchen fortan die Malerei in Italien nahm. Er wurde wahrscheinlich im Jahr 1240 zu Florenz geboren, lebte noch 1302, scheint aber in diesem Jahre gestorben zu sein. In seinen Werken herrscht zwar noch vorzugsweise die byzantinische Manier, aber er wußte durch Belebung jener in vertrockneter und erstarrter Form überkommenen, obwohl immerhin höchst würdigen Gebilde der altchristlichen (griechischen) Kunstweise zu einer weit größeren Ausbildung zu gelangen. Es macht sich in ihnen durchweg ein auf Edles und Hohes gerichteter Sinn, ein Streben nach Würde und Ehrfurcht gebietender Hoheit geltend. Befolgen sie auch noch die byzantinische Anordnung, so ist dieselbe doch bereits mit künstlerischer Freiheit aufgefaßt; behalten sie auch noch die typischen Formen bei, so ist doch die Zeichnung schon durch Naturanschauung vervollkommnet, die Malerei, im Gegensatz zu der Strenge der Byzantiner, ungemein weich in einem flüssigen Farbenauftrag durchgeführt, und der Ausdruck lebendiger und seelenvoller. Bei allen diesen Vorzügen vor seinen griechischen Vorbildern gewahrt man in ihnen gleichwohl noch die alte Monotonie der Composition, wodurch jede Figur nach ihrer Stellung und Verrichtung nur immer für sich und in sich abgeschlossen, ohne Beziehung zur andern oder zum Hauptgegenstand, möglichst gerade von vorn genommen, steif und einförmig neben die andere gestellt und durch strenge braune Umrisse gebunden und eingefaßt erscheint. Und diese Einförmigkeit, welche Sache der Ueberlieferung war, der er sich weder ganz entschlagen durfte, noch konnte, zeigt sich im Ganzen wie im Einzelnen, in den sich fast in allen Köpfen wiederholenden Zügen, wie in den länglich gezogenen Nasen, in den schmalen, in's Breite geschnittenen Augen mit dem Sterne dicht unter dem Augenlide, wie in den getheilten, von einander stehenden Fingern, Eigenthümlichkeiten, die ihn durchgehends kenntlich machen. In seinen bedeutendsten Werken sind jedoch auch die Handlungen durchweg mit Geist entwickelt und durch ein großartiges Pathos belebt. So trägt Cimabue noch das Gepräge der alten ausgelebten byzantinischen Schule, aber aus diesen erstarrten Kunstgebilden blickt schon der Geist eines neu erwachenden schöneren Lebens der Kunst. Deshalb haben seine Bilder auch etwas Wundersames, Unheimliches und doch Anziehendes. Es ist der Zwiespalt und Kampf todter, starrer Formen und des Ausdrucks von Seele, der sich mit Macht Bahn brechen will.

Unter die Malereien, welche man ihm, und zwar mit größter Wahrscheinlichkeit, zuschreibt, gehören zuerst zwei große Madonnenbilder in Florenz. Das ältere, früher in der Kirche S. Trinità, gegenwärtig in der Galerie der Akademie, mit Propheten und Patriarchen, schließt sich noch beinahe ganz den byzantinischen Vorbildern an, zeigt aber doch bereits ein klares Bewußtsein für menschliche Anmuth: das jüngere, auf dem die Mutter Gottes zu beiden Seiten von knieenden Engeln umgeben dargestellt ist, während der Rand des Bildes mit kleinen Medaillons geschmückt erscheint, auf denen die Brustbilder von Heiligen angebracht sind, befindet sich in S. Maria Novella in der südlichen Kapelle des Querschiffes (Fig. 178) und offenbart schon einen eigentlichen Natursinn, besonders in dem Christuskinde und in einem Theil der Medaillons, in denen sich Cimabue, statt der vorgeschriebenen steifen

altchristlichen Darstellungsweise, eine freiere Behandlung erlauben durfte. Dieses Gemälde soll, weil man bis dahin nichts Aehnliches oder Besseres gesehen, eine solche Bewunderung erregt haben, daß es nach seiner Vollendung unter festlichem Gepränge und großem Jubel des Volkes vom Hause des Künstlers nach der Kirche gebracht wurde. Sehr verwandt mit diesem Gemälde ist ein kolossaler Christus in trono mit zwei Engeln, der sich in S. Simone zu Florenz, auf einem verlassenen Altar in einem dunklen Gange zwischen Kirche und Sakristei befindet. Von dem großen Mosaik, welches die Hauptribüne des Domes von Pisa schmückt, einem riesigen Christus, zu dessen Seiten Johannes, der Täufer, und Maria stehen, ist der größte Theil, dokumentlichen Nachrichten zufolge, von Cimabue gegen Ende seines Lebens ausgeführt worden. Bei der Gestalt Christi in diesem Bilde ist jedoch, wenn sie über haupt von ihm herrührt, noch der vorgeschriebene starre byzantinische Typus beibehalten, während in der Figur des Johannes, die erwiesenermaßen von seiner Hand ist, bereits eine lebendigere Bildung des Kopfes und eine naturgemäßere Bewegung hervortritt.

Fig. 178. Madonna von Cimabue.

Wichtiger aber noch als diese Werke sind die großen Wandmalereien, welche dem Cimabue in der Oberkirche des heil. Franciscus zu Assisi zugeschrieben werden, Bilder, in denen sich sein großes Talent in seiner vollständigen Entwicklung, seine Kunst in ihrem ganzen Umfang offenbart. Sie sind jedoch leider zum größten Theil zerstört. Was er in der Unterkirche gemalt, ist nicht mehr vorhanden, seine Arbeiten im Chor und im Querschiff der Oberkirche sind fast gänzlich erloschen, dagegen ist noch Einzelnes von den Malereien der gewölbten Decke und der oberen Wände des Langschiffs erhalten. Von jenen werden ihm die Gemälde der Felder des ersten, dritten und fünften Kreuzgewölbes zugeschrieben. Sie enthalten im ersten Raume die Gestalten der vier Evangelisten, die noch ziemlich byzantinisirend gehalten sind, im fünften die vier Kirchenväter, ihren Schreibern diktirend, und im dritten Medaillons mit den Bildern Christi, der Maria, Johannes des Täufers und des h. Franciscus, sämmtlich Gemälde, die, dem künstlerischen Gehalt nach, den erwähnten Altarbildern zu Florenz verwandt sind. Interessanter aber als diese letzteren Gemälde selbst sind die Verzierungen, womit sie eingefaßt erscheinen. Hier sieht man in den unteren Winkeln der Dreieckfelder nackte Genien dargestellt, welche geschmackvolle Vasen auf ihren Köpfen tragen; reiche Blumenranken wachsen aus diesen Vasen empor, an denen sich andere Genien aufschwingen, Früchte pflückend oder in

den Kelchen der Blumen lauschend. In den freien Bewegungen, in der versuchten Modellirung des Nackten bei diesen Gestalten, erkennt man eine entschiedene und nicht unglückliche Annäherung an die Antike. Die Hauptleistung des Meisters aber bleiben die Malereien des obern Theils der Wände des Langhauses der Kirche mit 16 Geschichten aus dem alten und 16 Begebenheiten aus dem neuen Testament. In diesen Gemälden, unter denen: Joseph mit seinen Brüdern, die Hochzeit zu Kana, die Gefangennehmung Christi und die Kreuzabnahme als die vorzüglichsten geschildert werden, erscheint das Todte, Starre und Häßliche der byzantinischen Kunst, bis auf einen gewissen Grad, vollkommen beseitigt und in Gruppirung, Stellung und Geberde eine lebendige Entwicklung eines besonderen Moments erzielt. Wenn es Cimabue darin auch noch nicht ganz gelungen ist, seine Gestalten individuell zu beleben, soweit es zu der bestimmten Darstellung einer besonderen Handlung nöthig ist, seinen immer noch ziemlich ähnlichen Köpfen den Ausdruck des Augenblicks zu verleihen, so sieht man doch wie mächtig er gerungen, der überlieferten Form den Ausdruck einer lebendigen Idee aufzuprägen, wie glücklich er manches großartige und würdevolle Motiv hervorgebracht. Die Werke sind es vornehmlich, die man als diejenigen zu betrachten hat, welche einer freieren Kunst Bahn gebrochen.

Wie hoch Cimabue von seinen Zeitgenossen anerkannt worden, geht aus dem bekannten Vers des Dante hervor:

> Credette Cimabue nella pintura
> Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
> Si che la fama di colui è oscura.*)

> Es meinte Cimabue vordem, im Malen
> Das Feld zu halten, doch jetzt preist man Giotto
> Also, daß Jenes Ruf versinkt im Dunkel.

Denn wenn auch die bedeutenden Leistungen Giotto's, seines großen Schülers, seinen Ruhm nachher mehr im Schatten stellten, so war derselbe doch seiner Zeit ein ebenso verdienter als allgemeiner, wie ein Commentator Dante's beweist, der zu Giotto's Lebzeiten und nicht lange nach des Dichters Tod, ums Jahr 1334, schrieb, und zu obiger Stelle bemerkt: „Cimabue aus Florenz war zur Zeit des Autors (nämlich Dante's) ein vorzüglicher Maler, der mehr als irgend ein Mensch in der Kunst wußte, dabei aber so stolz und so leicht unwillig, daß wenn ihm Jemand einen Fehler an seiner Arbeit zeigte, oder er selbst einen gewahrte, er ein solches Werk sogleich zerstörte, ob es auch noch so kostbar war.“

Der Richtung Cimabue's, ebenfalls von byzantinischer Tradition ausgehend, folgte Duccio di Buoninsegna, der Sohn eines sienesischen Bürgers. Ueber seine früheste Entwickelung ist nichts, über sein Leben wenig bekannt; aus den über ihn vorhandenen Documenten geht nur hervor, daß er schon 1282 ein zu Siena ansässiger Maler und für verschiedene Kirchen zu Pisa, Lucca, Pistoja und Florenz, namentlich aber in seiner Vaterstadt Siena thätig war und 1340 starb. Sein bedeutendstes Werk war die für den Hauptaltar des Domes von Siena von 1308—1311 ausgeführte große Tafel, die auf der vorderen Seite die Madonna mit dem Kinde, von Engeln, Heiligen und den vier Schutzpatronen der Stadt umgeben, darstellt, auf der hinteren Scenen aus der Leidensgeschichte enthält. Sie kostete 3000 Goldgulden, von denen der Künstler täglich 16 Soldi erhielt, war schon bei ihrer Vollen-

*) La divina Commedia. Purgatorio, Canto XI.

dung der Stolz von Siena, wurde in festlicher Procession aus der Werkstatt des Künstlers nach dem Dome getragen und befindet sich noch gegenwärtig, mit der Namensunterschrift des Meisters versehen, aber Vorder- und Rückseite auseinander gesägt, an den Wänden derselben Kirche. Eines der vollendetsten Beispiele der durch Cimabue angebahnten Richtung der neueren Malerei, aber nur noch ungleich weiter entwickelt, als bei diesem, zeigt sie im Allgemeinen ebenfalls noch die Technik und die Motive der byzantinischen Kunst, die letzteren aber auf's Lebendigste und mit tiefster Empfindung aufgefaßt. Auch bei Duccio finden wir, wie bei Cimabue,

Fig. 179. Die drei Frauen am Grabe Christi. Aus der Passionstafel des Duccio.

jenes Streben, das Ueberlieferte im eigenen Geiste und aus eigenen Mitteln möglichst zu verjüngen, jene sittliche Würde in den Charakteren, jene großartig kräftige Leidenschaftlichkeit in den Bewegungen, die jedoch noch feierlicher, noch rhythmisch vollendeter erscheint. Zugleich aber verbindet er damit eine so große Klarheit der Anschauung, eine solche Tiefe der Empfindung, eine so liebenswürdige Naivetät, einen solch ausgebildeten Verstand der Anordnung, einen so hohen, der Antike vergleichbaren Schönheitssinn, eine solch meisterhafte Ausführung im Nackten und in der Gewandung, daß Duccio nur noch wenig von der höchsten Stufe der neueren Malerei entfernt erscheint. Dabei ist jede der 26 kleinen Darstellungen aus der Passionsgeschichte, von denen wir eine (Fig. 179) mittheilen, mit einer reichlichen Fülle von Figuren ausgestattet und es sind in deren Gestaltung und Zusammensetzung durchweg neue und überraschende Motive angewandt; sie entfalten den kunstreichsten Ausdruck der mannigfachsten und widersprechendsten Gefühle, legen überhaupt Zeugniß ab von einem nie verlegenen Erfindungsgeiste, von der umsichtigsten Besonnenheit, von der tiefsten Durchdringung des inneren und äußeren Lebens und

von einer vollständigen Vertiefung in den Gegenstand, der es gelingt, eine bis in's Einzelnste gehende Individualisirung mit der reinsten Objektivität zu verbinden. Freilich wurde die Durchbildung des Einzelnen durch den kleinen Maaßstab (die Figuren sind etwa eine Palme hoch) begünstigt, indem dadurch manche Ansprüche, welche ein großräumiges Werk hervorbringen mußte, nothwendig fern gehalten blieben, obgleich auch in den größeren Figuren der Vorderseite die Köpfe in den anmuthigsten Formen gezeichnet sind und namentlich die männlichen ein sehr treue Nachahmung der Natur zeigen. In der Gewandung bemerkt man bereits eine starke Hinneigung zu der Kunstweise des germanischen Styls der folgenden Periode. Wie viel oder wenig Duccio außer diesem Altarwerke schuf, er hat damit für ein Jahrhundert der Schule seiner Vaterstadt den Ton angegeben. Seine Nation freilich, in der inzwischen andere Bedürfnisse erwacht waren, konnte bei dem, was er erstrebt hatte, nicht stehen bleiben.

11. Giotto.

Schon lange bevor Duccio's Bild unter dem Zujauchzen des Volkes von Siena seinen Einzug in den Dom hielt, noch bei dem Leben sowohl Niccolò's von Pisa als Cimabue's hatten andere Künstler eine neue Schule begründet, welche die Gemüther so beherrschte, daß selbst jenes Meisterwerk keinen bemerkbaren Einfluß auf den Gang der Kunst ausübte. Bedenkt man die Kürze des Zeitraumes, seitdem Niccolò und Cimabue aufgetreten waren, und die hohe Schönheit, die, wie eben Duccio beweist, auf diesem Wege zu erreichen war, so muß man über diesen schnellen Wechsel erstaunen. Die Gründe für diese Erscheinung sind in dem Gange der politischen Geschichte zu suchen. Den ersten Generationen nach der Feststellung republikanischer Ordnung, welche den Gegensatz gegen die vorhergegangene Anarchie noch fühlten und sich der Strenge einfacher Sitten und den Gesetzen ihrer Stadt freudig unterwarfen, genügte jene etwas fremdartige und feierliche Schönheit der älteren Schule; sie war ihnen der Gegensatz gegen die frühere Verwilderung, ein Ideal höherer Ordnung und Ruhe. Als aber die Erinnerung an jene Vorzeit schwand und auf dem festeren Boden besser geordneter Zustände die Individualität sich mehr geltend machte, als der fortdauernde Kampf der Parteien und das spannende Schauspiel bald tragischer, bald erhebender Ereignisse das Gefühl immer mehr anregten, und das Bedürfniß eines sittlichen Ideals erzeugten, in dessen noch sehr unbestimmten Zügen der Ausdruck leidenschaftlicher Energie des Handelns und Empfindens deutlich hervortrat, konnte auch die Kunst nicht umhin, jene ruhige Haltung zu verlassen und ebenfalls tiefer auf die Mannigfaltigkeit der Gefühle einzugehen. Diese allgemeine Anforderung wurde dann aber durch die Stellung, welche die Kunst schon jetzt in der kurzen Zeit nach ihrer Erhebung erlangt hatte, noch viel dringender, und erhielt durch die künstlerischen Regungen, welche sich mehr und mehr in der Nation entwickelten, eine sehr bestimmte und eigenthümliche Richtung. Und zwar sollte der Malerei der glückliche Meister angehören, dem es gelang, die Richtung festzustellen, welche für die gesammte bildende Kunst maßgebend wurde.

Giotto, der Sohn des armen Arbeitsmannes Bondone in dem Dorfe Vespignano nicht weit von Florenz, war im Jahre 1276 geboren. Cimabue fand, so erzählt wenigstens eine glaubhafte Sage, den zehnjährigen Knaben, wie er bei der Heerde sitzend ein Schaf auf einen Stein zeichnete, erkannte sein Talent und führte ihn mit sich in seine Werkstätte. Von dem Verlaufe seiner jüngeren Jahre und seiner Entwickelung haben wir nur unvollkommene Kenntniß, da Vasari's ausführliche Erzählung in vielen Fällen widerlegt und dadurch überhaupt zweifelhaft geworden ist. Indessen ist er doch besser unterrichtet, als bei den früheren Meistern, so daß man seinen Angaben, wenn sie den anderweitig ermittelten Thatsachen entsprechen, folgen mag. Das früheste, was wir von Giotto's Hand besitzen, wird sich unter den 28 Bildern aus der Geschichte des h. Franz in der Oberkirche von Assisi befinden, welche zwar sehr verwittert und beschädigt sind, aber doch noch mehrere verschiedene Hände erkennen lassen, von denen eine wohl die des jungen Giotto sein möchte. Neben Zügen, welche den Schüler des Cimabue verrathen, tritt uns hier schon die Lebendigkeit der Auffassung und des Ausdrucks, die Wärme der Empfindung und die Einfachheit charakteristischer Zeichnung entgegen, welche in weiterer Ausbildung den Werth seiner reiferen Werke ausmacht.

Irgend eine größere Arbeit muß jedenfalls den Ruf des jungen Malers sehr früh verbreitet haben, da wir ihn nach urkundlich beglaubigter Nachricht schon in den Jahren 1298 bis 1300 in Rom mit umfassenden Arbeiten betraut finden. Ein Nepote Bonifaz VIII., der Kardinal Jacobus Gaetani de Stefaneschi, ließ nämlich durch ihn in der Peterskirche die ganze Tribune und ein großes Altarwerk malen und endlich die symbolische Darstellung des Schiffleins Petri in Mosaik ausführen. Diese „Navicella" existirt bekanntlich noch jetzt, jedoch fast gänzlich erneuert, in der Vorhalle der heutigen Peterskirche, und von jenem Altare sind einzelne kleinere Theile in der Sacristei derselben bewahrt, die Fresken der Tribune aber natürlich mit dem Abbruch derselben verschwunden. Gleich darauf übertrug ihm Bonifaz VIII. selbst Wandgemälde in der Vorhalle der Laterankirche, zur Erinnerung an die Verkündigung des Jubiläums von 1300, von denen ein Fragment jetzt innerhalb der erneuerten Kirche zu sehen ist. Dies Fragment hat noch nicht die volle Freiheit und Bedeutung der spätern Fresken Giotto's, und jene Ueberreste des Altars sind, obgleich von großem Werth, noch in dem dunkleren Ton der älteren Schule gemalt, den Giotto später mit einem leichteren vertauschte, so daß bei beiden die frühe Entstehung wahrscheinlich ist. Bald darauf muß Giotto nach Padua gekommen sein, wo er mehrere Jahre mit großen Werken beschäftigt war; wahrscheinlich zuerst im Franziskanerkloster von S. Antonio, dann im Palazzo publico, wo seine Gemälde jedoch durch die noch jetzt vorhandenen von 1420 verdrängt sind, endlich in der Capella dell' Arena, wo er im Jahre 1306 Dante's Besuch erhielt.

Vor 1312 hatte er dann auch schon zu Rimini in S. Francesco die umfangreichen Malereien ausgeführt, die schon zu Vasari's Zeit durch den Abbruch dieser Kirche zerstört waren; auch werden viele seiner Arbeiten in Florenz schon früher fallen, namentlich die in der Kapelle des Palazzo del Podesta, woselbst er Dante, dessen Lehrer Brunetto Latini und andere bekannte Persönlichkeiten porträtirte. Mehrere Tafelbilder von seiner Hand, die in die Kirche von S. Maria gestiftet waren, werden in einem Testament von 1312 erwähnt. Einige Zeit nachher wird er den Ruf an den päpstlichen Hof nach Avignon erhalten haben, wo indessen nur noch sehr zerstörte und zweifelhafte Ueberreste ihm zugeschrieben werden. Von da läßt ihn Vasari 1316 nach Italien zurückkehren, darauf im Jahre 1322 Arbeiten in Lucca ausführen, die nicht mehr existiren, und dann einige Zeit lang in Florenz

in der Keuschheit und Energie, mit der er diesem Ziele, unbeirrt von allem andern, nachging. Alle Eigenthümlichkeiten, ja selbst die Schwächen seiner Kunst erklären sich hieraus oder kommen doch dieser sittlichen Wirkung zu Statten. Mit den Mitteln

Fig. 180. Beweinung Christi. Aus Giotto's Fresken in der Arena zu Padua.

der ältern Schule hätte er sie nicht erreichen können. Er gab daher manche ihrer Vorzüge auf, die dunkel leuchtende Farbe, die typisch feste Zeichnung, selbst die ideale, aber fremdartige und immerhin allgemeine Schönheit, nach der sie strebte, und erfand jene flüchtigere Farbenmischung, welche der leichtesten, unbewußten Be-

mächtigen Glorie Gottes des Vaters, zwischen den himmlischen Heerschaaren, dem Eintretenden unmittelbar vor Augen stand. Daran reiht sich dann die Erzählung der auch hier wieder dem Beschauenden vorzuführenden Heilsthatsachen, indem neben dieser Glorie an der obersten Stelle der Seitenwand die Geschichte der Jungfrau und ihrer Aeltern anhebt, welche in zwölf Bildern auf die Verkündigung, nun als historischen Moment hinüberleitet. Unterhalb dieser Reihe beginnt dann eine zweite, welche das Leben Christi bis zum Einzuge in Jerusalem darstellt, und demnächst eine dritte mit der Passionsgeschichte bis zur Ausgießung des h. Geistes. Nachdem so in diesen 38 Bildern die Geschichte Christi und der Gründung seines Reiches auf Erden vollendet war, blieb nun noch übrig, seine Wiederkehr als Weltrichter zu verkündigen, weshalb denn das jüngste Gericht, und zwar, wie auch sonst, damit es dem vom Altare zurückkehrenden Besucher vor die Seele trete, auf der Eingangswand dargestellt ist. Andererseits aber war die Geschichte der Jungfrau bis zu ihrer Krönung zu vollenden, was hier im Innern des Chores, jedoch, wie es scheint, von späterer Hand ausgeführten Bildern geschehen ist. Außerdem sind dann im Schiffe der Kirche unter den historischen Bildern, offenbar mit Beziehung auf das jüngste Gericht, grau in grau die sieben Tugenden und die ihnen entsprechenden sieben Laster in allegorischen Figuren dargestellt. Die Bilder sind gut oder doch nur mit geringen Mängeln erhalten, so daß wir noch sehr wohl über das Ganze urtheilen können.

Schon in den Gegenständen hat es eine gewisse Eigenthümlichkeit. Die Geschichte der Aeltern der Maria, die von nun an ein Lieblingsgegenstand der Kunst wurde, ist hier zum erstenmale so ausführlich und genau dargestellt; auch die Verbindung der historischen Hergänge mit den allegorischen Tugenden und Lastern ist für diese Zeit charakteristisch. Betrachten wir zunächst die historischen Darstellungen, so ist ihr Charakter durchweg der großer Einfachheit. Die Gestalten, in mäßiger Zahl, selbst da, wo sie eine Volksmenge repräsentiren, stehen überall auf derselben Fläche. Müßige Nebenpersonen kommen nicht vor; jede Gestalt spricht zur Sache; mehrere Figuren, die in der Erzählung in gleicher Lage und ohne individuelle Verschiedenheit erscheinen, sind auch mit gleichem Ausdruck dargestellt. Alles Nebenwerk ist vollständig, aber einfach. Die Tracht ist im Ganzen noch die traditionelle. Die Localitäten, Gebäude, Landschaften sind nur so weit als zum Verständniß des Hergangs nöthig, in leichten Umrissen angedeutet, die architektonischen Innenansichten in einer conventionellen Form. An die Reproduction einer sinnlichen Wirklichkeit ist überall noch nicht gedacht; wie das ganze Mittelalter, betrachtete auch Giotto noch seine Kunst als eine Schrift, die, obgleich ohne Buchstaben geschrieben, doch in Worten abgelesen werden könne. Er spricht mehr zum Verstande und zur Phantasie, als zu den Sinnen, er will erzählen. Aber er erzählt unendlich besser, als seine Vorgänger; wenn diese sich mit einer trockenen, zur Wiedererkennung des Textes ausreichenden Darstellung begnügten, glaubt er auf die sittliche Bedeutung des Hergangs eingehen, nicht blos übersetzen, sondern auch erklären zu müssen. In den einzelnen Bildern begegnet man bekannten Motiven, obgleich immer sehr schön und charakteristisch benutzt. Indessen kommen auch zahlreiche neue und überraschende Züge von großer Wirkung vor. Unsere Abbildung (Fig. 180) stellt eine der lebendigsten Scenen, die Beweinung Christi, dar.

Wer diese Gemälde mit Unbefangenheit und Aufmerksamkeit betrachtet, wird bald entdecken, worin das Geheimniß ihrer Kraft liegt. In nichts anderem, als in ihrer sittlichen Wahrheit, in der Tiefe des Gefühls, mit der Giotto, ganz auf das Seelenleben gerichtet, die Aeußerungen desselben in der heiligen Geschichte aufzeigte,

in der Keuschheit und Energie, mit der er diesem Ziele, unbeirrt von allem andern, nachging. Alle Eigenthümlichkeiten, ja selbst die Schwächen seiner Kunst erklären sich hieraus oder kommen doch dieser sittlichen Wirkung zu Statten. Mit den Mitteln

Fig. 180. Beweinung Christi. Aus Giotto's Fresken in der Arena zu Padua.

der ältern Schule hätte er sie nicht erreichen können. Er gab daher manche ihrer Vorzüge auf, die dunkel leuchtende Farbe, die typisch feste Zeichnung, selbst die ideale, aber fremdartige und immerhin allgemeine Schönheit, nach der sie strebte, und erfand jene flüchtigere Farbenmischung, welche der leichtesten, unbewußten Be-

wegung der Hand nachgab und zugleich in ihrer Unscheinbarkeit die Aufmerksamkeit des Beschauers frei ließ. Auch jene bestimmte und leichte Zeichnung der Umrisse kam diesem Zwecke zu Gute; die eckigen Formen der Gesichter erleichterten den Ausdruck des Leidenschaftlichen und jeder vorübergehenden Regung, und die breite Gewandbehandlung machte ihm möglich, die natürlichen Bewegungen des Körpers anzudeuten, ohne sich auf Details einzulassen, die nicht blos seine Kenntniß überstiegen, sondern auch ihn und seine Beschauer von dem Wesentlichen der Aufgabe abgezogen haben würden. Alles stimmt überein, bildet ein in sich abgerundetes und organisches Ganze, dient dem einen Zwecke, uns das Ethische der Hergänge recht lebendig vor die Seele zu stellen, so daß wir trotz der Unvollkommenheit der Zeichnung und Modellirung und des Mangels an sinnlicher Naturwahrheit uns in die Mitte jener Ereignisse gezogen fühlen und die ganze Kraft voller Gegenwart empfinden.

Auch die erwähnten, grau in grau gemalten allegorischen Gestalten der Tugenden und Laster sind für Giotto höchst charakteristisch. Vor ihm (wie auch in späterer Zeit) betrachteten die Maler solche Personificationen als eine günstige Gelegenheit, schöne, dem Auge erfreuliche Frauengestalten zu zeigen, bei welchen dann ein Attribut ihre Bedeutung aussprach. Diese Behandlung war Giotto unmöglich; die Tugenden sind zwar bei ihm noch sämmtlich Frauen, aber nicht jene ruhigen, jugendlichen Gottheiten, sondern meistens reifere, mit schweren Gewändern bekleidete, mit oft dunkeln, meist neu erfundenen Zeichen ihrer Wirksamkeit fast zu reichlich ausgestattete Gestalten. In den Lastern endlich giebt er nur wirkliches Leben und zum Theil in meisterhaft charakteristischer Auffassung.

Von den übrigen Wandmalereien Giotto's in Padua sind nur noch vier lebensgroße Gestalten im Kapitelsaale des Klosters von S. Antonio neuerlich wieder entdeckt, Jesaias, Daniel, der h. Franciscus und die eigenthümliche Gestalt des Todes.

In Florenz sind die 1841 in dem ehemaligen Palazzo del Podesta (später del Bargello) aufgedeckten Fresken merkwürdig, weil die recht charakteristischen Bildnisse Dante's und anderer Zeitgenossen, die sich darin befinden, einen merkwürdigen Beweis geben, was die Kraft des Umrisses bei Giotto vermochte, und wie sehr bei ihm schon der Sinn für das Individuelle gereift war. In der Kirche S. Croce hatte er vier Kapellen mit Fresken versehen, von denen neuerlich zwei, wenn auch nur mit einem Theile ihrer Bilder, von der Tünche befreit worden sind. In der einen, der Kapelle der Peruzzi, finden wir im Wesentlichen den Giotto der Arena wieder, mit der naiven, direkt auf das Seelenleben gerichteten Vortragsweise sogar mit volleren Formen und stärkerem Gefühl für Anmuth der Erscheinung.

Die Fresken in der untern Kirche von Assisi über dem Grabe des h. Franciscus werden wahrscheinlich bald nach dem Bekanntwerden der göttlichen Comödie, auf welche der Maler Bezug nimmt, also etwa in den Jahren 1314 — 1322 ausgeführt sein. Giotto war hier hauptsächlich auf allegorische Handlungen angewiesen. Man kann nicht sagen, daß er dabei großen geistigen Aufwand getrieben habe. Das anziehendste und bekannteste Bild darunter ist das Gelübde der Armuth.

In Neapel zeigt ein Freskenrest in der Kirche S. Chiara, eine Madonna mit dem Kinde, daß unser Meister im Laufe der Jahre den Ausdruck der Gefühlsweichheit mehr ausgebildet hat.

Die vielen Giotto beigelegten Tafelbilder bleiben sämmtlich hinter den Frescobildern zurück. Das vorzüglichste ist das Altarbild in der Capella Baroncelli in S. Croce in Florenz, als Opus magistri Jocti von ihm bezeichnet, die Krönung

Mariä, umgeben von einer großen Zahl dichtgedrängter kleiner Gestalten von heiligen und anbetenden oder musicirenden Engeln. Bei den 26 kleinen Tafeln, welche in der Sacristei derselben Kirche die Thüren der Schränke schmückten und von denen jetzt 20 in der Akademie zu Florenz bewahrt, zwei aber in das Berliner Museum gerathen sind, befand sich Giotto auf einem ihm zusagenden Gebiete. Er hatte hier Momente aus dem Leben Christi und des h. Franciscus, also durchweg geschichtliche Hergänge darzustellen, und that dies in der naiven und energischen Weise, die wir schon an seinen Fresken kennen gelernt haben. Ein anderes Tafelbild, eine thronende Jungfrau mit dem Kind unter Engel und Heiligen, welches aus Ognisanti in die Akademie zu Florenz gekommen ist, zeigt bei großartigeren Formen das Bemühen, die Jungfrau voller, mütterlicher darzustellen. Auf einer kleineren Madonna in der Brera zu Mailand, ist diese naturalistische Tendenz schon in's Unschöne übertrieben. Giotto's Richtung war offenbar dem Epischen und der Frescomalerei günstiger, als der feineren Ausführung und der lyrischen Tendenz des Altarbildes.

Neben seiner malerischen Thätigkeit müssen wir endlich auch seiner bildnerischen gedenken. Wie schon erwähnt, übertrug ihm seine Vaterstadt in seinem 59. Jahre die Oberleitung ihrer Bauten, und er legte nun sofort eifrig Hand an's Werk, entwarf und begann den Aufbau nicht blos des Campanile, sondern auch einer neuen Façade für den Dom. Nach Ghiberti's Angabe soll er sogar die ersten Reliefs des Thurmes mit eigener Hand gemeißelt haben. Jedenfalls aber ist der Gedanke, welcher der plastischen Ausschmückung beider Werke zu Grunde lag, von ihm angegeben und ein Beweis seines tiefsinnigen Geistes. Mehr als über die Statuen-Anordnung der Façade wissen wir über den plastischen Schmuck, der noch wohlerhalten und verständlichen Inhalts ist. Das Ganze ist die Darstellung, nicht sowohl der Geschichte, als des Wesens christlicher Bildung; eine große architektonisch-plastische Dichtung, welche an die mancher französischen und deutschen Kathedralen erinnert, aber einfacher und freier ist, nicht so sehr in die hergebrachten Subtilitäten scholastischer Theologie eingeht, und das Christliche in engerer Verbindung mit dem allgemeinen Menschlichen auffaßt.

Neben der Gedankentiefe ist bei diesen spätesten Arbeiten Giotto's auch der Umstand wichtig, daß er, der berühmte Maler, hier zugleich auch als Baumeister und Bildner auftritt. Die Verbindung der beiden letztgenannten Künste war im Mittelalter Regel, das Gewerbe der Steinmetzen befähigte zu beiden. Aber die Malerei, auf einer ganz anderen Technik beruhend, hatte damit nichts gemein. Daß Giotto nun auch jenes andere Gewerbe gelernt, ist nicht wahrscheinlich. Wenn ihm seine Vaterstadt dessen ungeachtet nicht blos architektonische, sondern auch plastische Arbeiten anvertraute, so ist dies ein Beweis, daß in Italien eine neue Auffassung der Kunst aufkam, der Begriff einer allgemeinen, über den einzelnen, technisch gesonderten Künsten stehenden und sie umfassenden Kunstthätigkeit und Kunstbegabung, welche mehr und mehr dahin führen mußte, die abstracten Elemente der Kunst, Zeichnung und Erfindung vor dem Technischen zu betonen.

Giotto's großer Ruf verursachte, daß sich auch die Novellisten seines Namens bemächtigten und eine Anzahl von Anekdoten, welche meistens witzige und scharfe Abfertigungen von zudringlichen oder anmaßenden Aeußerungen enthalten, auf ihn übertrugen. Obgleich die Wahrheit derselben völlig unverbürgt ist, so ist es doch ganz wahrscheinlich, daß Giotto vermöge seines ethischen Scharfblickes, den seine Gemälde beweisen, auch im Leben die Schwächen der Einzelnen und des Zeitgeistes durchblickt und gelegentlich mit raschem Worte gerügt haben wird. In der That geschieht dies selbst in einem Gedichte von ihm, dem einzigen, von dem wir wissen.

Es behandelt die Frage vom Werthe der Armuth und geht sehr scharf gegen die herrschenden Uebertreibungen an.

Bei den Aeußerungen der gleichzeitigen oder nahestehenden Schriftsteller über Giotto's künstlerisches Verdienst ist es bemerkenswerth, daß sie alle eine Eigenschaft vorzüglich herausheben, welche die Neueren ihm eher absprechen möchten, nämlich die Natürlichkeit seiner Darstellung. Es zeigt dies, daß man diese Eigenschaft von der Kunst forderte und bestätigt mithin, daß das Streben nach Naturwahrheit eines der Motive gewesen, welche zu der Aenderung des Stiles führten. Zugleich beweist es, daß der Begriff des Natürlichen nicht ganz derselbe war, wie in unseren Tagen. Die Zeitgenossen verstanden unter der Natürlichkeit, die sie Giotto nachrühmen, nicht eine äußerliche, sondern eine innere Naturwahrheit. Es ist ziemlich dasselbe, was Cennino*) mit dem Ausdruck bezeichnet, daß Giotto die Kunst aus dem Griechischen in's Lateinische übersetzt habe. Statt der einfachen, starren Hoheit der bisherigen Bilder, die dem Beschauer vielleicht imponirten, aber dunkel und unverständlich entgegentraten, wie eine Rede in fremder Sprache, gab Giotto Gestalten, welche ihre Gefühle deutlich aussprachen, lebende Menschen, mit denen der Beschauer geistig verkehren, in denen der Künstler sich selbst, seine eigenen nationalen Empfindungen ausdrücken konnte. Erst jetzt redete die Kunst daher die Landessprache, und diese ihre innere sittliche Wahrheit war für die daran nicht gewöhnten Zeitgenossen so hinreißend, daß sie sich seinen Bildern gegenüber wie im Leben selbst fühlten und ihre Phantasie nun auch das Körperliche ergänzte und es bis zur Täuschung dargestellt glaubte.

Daher denn auch die gewaltige Begeisterung, welche seine Werke schon bei seinem Leben und in erhöhtem Maße nach seinem Tode erweckten, die rasche Verbreitung seines Stils, die anhaltende Verfolgung des von ihm eingeschlagenen Weges. Ueberall, wohin Giotto oder Werke seiner Hand gelangt waren, faßte die Liebe zur Kunst Wurzel, begann man ihm nachzueifern. Es entstand eine Zeit so reger und fruchtbarer Kunstthätigkeit, wie sie noch nicht dagewesen war, wie sie kaum später wiederkehrte.

(C. Schnaase.)

12. Das Kölner Dombild.

Wohl mancher der vielen Besucher des Kölner Doms wird nur einen flüchtigen Blick haben für das berühmte Gemälde, welches in einer Kapelle des Chores neben der der h. drei Könige bewahrt wird. Gewöhnt an die Farbenreize, an die geschmackvolle Zeichnung, an die durch wohlberechnete Vertheilung von Licht und Schatten erzeugten Effekte, welche unsere modernen Kunstausstellungen dem Auge darbieten, wird es dem Laien schwer, sich beim Anblick des Dombildes zu der Anschauung zu erheben, daß er hier eine der größten, bedeutungsvollsten Schöpfungen der Malerkunst vor sich habe. Was uns beim Anschauen eines neueren Gemäldes zunächst bestechend ins Auge fällt, die Virtuosität des Pinsels, die Pracht der Farben, die Eleganz

*) Cennino di Andrea Cennini, ein mittelbarer Schüler Giotto's, der über seine Kunst Aufzeichnungen hinterlassen hat.

der Zeichnung, also die äußerlichen Vorzüge, das sind die Ausflüsse einer Fertigkeit, welche bis zu einem gewissen Grade auf unsern Kunstschulen in verhältnißmäßig kurzer Zeit gewonnen werden können. Jahrhunderte aber gebrauchte die Kunst, ehe sie der technischen Schwierigkeiten Herr wurde, um, unbehindert durch den Stoff, den Gedanken und die Empfindung der Seele in Farben niederschreiben zu können; Jahrhunderte auch bedurfte sie, um im Kampfe gegen vorgefaßte Meinungen, gegen hierarchische Satzungen den gesunden Boden wiederzugewinnen, den sie seit dem Untergange der Antike verloren hatte. Wenn wir dies bedenken, wird uns das Staunen und die Bewunderung, welches die Zeitgenossen beim Anblick eines solchen Gemäldes ergreifen konnte, minder seltsam erscheinen; uns selbst aber wird die natürliche Ehrfurcht vor einem erhabenen Zeugniß menschlicher Geisteskraft anregen, tiefer einzudringen in das Wesen und die Bedeutung eines Kunstwerks, welches auf dem Gebiete der Malerei als die letzte und höchste Leistung des mittelalterlichen Kunstvermögens zu betrachten ist.

Nur langsam folgte die Malerei der Bewegung, welche sich während des 12. und 13. Jahrhunderts in der Baukunst und der Sculptur kund gab. In Deutschland und den Ländern diesseits der Alpen erklärt sich diese Erscheinung nicht blos aus einem allgemeinen kulturhistorischen Gesetze. Die Malerei war wie die Bildhauerkunst nicht nur abhängig von der Baukunst, sondern sie war auch durchaus stiefmütterlich von dieser behandelt. Der gothische Kirchenbau konnte wohl den plastischen Schmuck in mannigfacher Weise anwenden, aber der Malerei bot er keine Flächen dar, auf welche diese ihre Gebilde hätte zur Darstellung bringen können. Nur in untergeordneter Weise konnte sie als Glasmalerei ein auf Krücken hinkendes Dasein gewinnen. Daneben flüchtete sie sich in die pergamentuen Handschriften, Bibeln, Psalterien, Meßbücher, Abschriften und Uebersetzungen klassischer und kirchlicher Schriftsteller, Volksbücher und Dichtungen der Minnesänger u. s. w., wo sie freilich anfangs nur als Colorirkunst eine unscheinbare Rolle spielt. Dennoch bilden diese Miniaturen der Manuscripte eine nicht gering zu achtende Vorschule für die spätere Entwickelung der deutschen Malerschulen. Hier erblicken wir zuerst Versuche, Mienen und Geberden sprechen zu lassen und Gegenstände und Ideen zu versinnlichen, welche außerhalb des Kreises der von der Kirche sanctionirten Gestaltenwelt lagen. Hier konnte der derbe Humor eines gesunden Volkslebens zur Sprache kommen, wenn er sich auch, wie an den Schnitzwerken der Chorstühle, dabei etwas mehr im Hintergrunde halten und seitwärts in buntem Rankenwerk neben den würdigen und finstern Heiligen sich ein verstohlenes Plätzchen für seine muthwilligen Tollheiten auswählen mußte. So unbeholfen die Zeichnung in diesen Miniaturen noch ist und so wenig die Farbe mit den wenigen, die Schatten der Gewänder markirenden Tinten ihr zu Hülfe kam, so bekunden diese Bildchen doch bereits ein deutliches Streben nach lebendigem Ausdruck, hie und da auch nach jener gefälligen, geschwungenen Haltung der Figuren, welche den Sculpturwerken der gothischen Periode eigen ist.

Größere Anregung empfing die Malerei erst von der Sitte, die Altäre der Kirchen mit Tafelbildern zu schmücken und die Altarschreine, welche das Altarbild einschlossen, mit Gemälden zu verzieren. Bei Oeffnung des Schreines erblickte man in der Mitte das Hauptbild, welches auch wohl in Holz geschnitzt war, und zu den Seiten auf den zurückgeschlagenen Thüren je eine in Farben ausgeführte auf das Mittelbild bezügliche oder dieses ergänzende Scene. Bei geschlossenem Altar zeigten die Außenseiten der Schreinthüren eine einfachere Darstellung, eine Verkündigung oder auch nur Figuren von Heiligen. Als Bindemittel für die Farben,

welche auf die mit Kreide grundirten Holztafeln aufgetragen wurden, bediente man sich hauptsächlich des Eiweißes (Tempera-Farben) und war dabei im Stande, in der Behandlung der Details sorgfältiger und genauer verfahren zu können, als es die Wandmalerei gestattete. Um die Farben glänzender erscheinen zu lassen bediente man sich bei der Abtönung einer feinen Vergoldung, welche man auch überall da anzuwenden liebte, wo die Pracht des Costüms an Gold- und Schmucksachen, für welche jene Zeit eine besondere Vorliebe zeigt, veranschaulicht werden sollte.

Um die Mitte des 14. Jahrhunderts gewinnt die Tafelmalerei eine größere Verbreitung und einen bedeutenden Aufschwung. Wie bei den Schwesterkünsten sehen wir auch bei der Malerei die Künstler, wenn auch noch im Dienst der Kirche, doch mit deutlichem Hervortreten eigenen Willens und Strebens, mit einer aus dem Innern heraus schaffenden Kraft an ihr Werk gehen. Die politische Emancipation des Bürgerstandes greift auch hier ein. Das Individuum fühlt, daß ihm eine Bedeutung inne wohnt, daß es als selbständiges Wesen eine Geltung dem Allgemeinen gegenüber hat. Dies Bewußtsein, wenn es auch noch nicht zur völligen Klarheit gekommen war, lieh den Künstlern eine Freudigkeit am Schaffen, eine Liebe zum Werke, welche sich in der seelenvollen Innigkeit, in der sanften Schwärmerei des Ausdrucks abspiegelt, den die Erzeugnisse dieser Zeit einer verjüngten Kunst an sich tragen.

Wie die Baukunst ihre Bauhütten als Bildungsanstalten erhalten hatte, so begannen sich auch jetzt die jüngeren Kräfte der Malerkunst um berühmte ältere Meister zu schaaren und Malerschulen zu bilden. So entstand in Prag unter Einwirkung des kunstliebenden Kaiser Karl's IV. die Prager Schule, dann eine zweite in der reichen Handelsstadt Nürnberg, wo der Bildhauer Schonhofer anregend wirkte, um etwas später die bedeutendste und einflußreichste in Köln, welcher wir hier vornehmlich unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

Von den Meistern, welche der Kölner Schule zu so hoher Bedeutung verholfen haben, kennen wir kaum mehr als ihre Namen und selbst die Urheberschaft des weitaus vortrefflichsten Zeugnisses ihrer Thätigkeit, des Kölner Dombildes, läßt sich nur mit einer allerdings an Gewißheit streifenden Wahrscheinlichkeit auf den Namen des Meister Stephan (Lothener?) zurückführen. Die Blüthe der Schule begann gegen Ende des vierzehnten und währte bis in das dritte Jahrzehent des folgenden Jahrhunderts.

Zur Charakteristik der Schule lassen wir die treffliche Auseinandersetzung Kugler's folgen: Der Charakter ihres Styles hat seinen wesentlichsten Grund in der geistigen Auffassungsweise. Diese geht von vorn herein auf die Bezeichnung der seligen, paradiesischen Ruhe heiliger Personen aus, wozu sie hauptsächlich des Ausdruckes kindlicher Unschuld und Reinheit, weniger aber des individuellen Charakters bedarf; auch die Schönheit ist für sie wesentlich nur Mittel, und lange nicht so sehr Formenprincip wie bei den alten Nürnbergern. So bildet die Kölner Schule vor allem eine der höchsten sittlichen Erscheinungen in der Kunstgeschichte. Aus ihren Gestalten spricht eine lautere Seele, welche mit dem höchsten Gesetz in ungetrübtem Einklange lebt; da ist keine Spur von irgend welcher Unruhe des Gemüthes, von Sehnsucht oder Schwärmerei, alles ist uranfänglicher, ungestörter, heiliger Friede. Süßigkeit und Holdseligkeit, kindliche Heiterkeit und Anmuth haben sich nirgends so durchgängig und anhaltend als herrschende Richtung geltend gemacht wie hier. Das Dämonische, das Gemeine, wie es in Leben und Geschichte auftritt, ist zwar diesen Malern an sich nicht völlig fremd, allein sie halten es fern

und getrennt von dem heiligen Bezirk, in welchem ihr eigenthümliches Wollen und Streben sich bewegt. Wie im Gegensatz zu den wilden und stürmischen Zeiten, welche Köln damals durchlebte, haben sie sich in ihren Bildern ein Asyl gotterfüllter Ruhe geschaffen.

Auch die Aeußerlichkeiten der Darstellung stehen mit dieser Auffassungsweise im Zusammenhang: die vielfach bemerkliche Unsicherheit und Verschwommenheit in der Bezeichnung der Formen und das lichte Colorit, welches wie durch einen duftigen Flor die Gestalten in eine visionäre Ferne rückt, so daß sie kaum irgendwo diejenige Körperlichkeit der Erscheinung gewinnen, wodurch sich die Nürnberger auszeichnen. Dabei zeigt sich gleichwohl die Technik der Farbenbehandlung, die Weichheit des Auftrags in einer Vollendung wie nirgend anderswo vor Einführung der Oelmalerei; auch ist die Modellirung durchgängig mit größter Zartheit durchgeführt.

Es kann als ziemlich feststehend angenommen werden, daß der Aufschwung der Kölnischen Schule sich an die Wirksamkeit eines genialen Künstlers, des Meisters Wilhelm (von Herle?) knüpft, auf welchen eine Stelle der Limburger Chronik bezüglich des Jahres 1380 hinweist: „In dieser Zeit war ein Maler zu Köln, der hieß Wilhelm. Der war der beste Maler in allen teutschen Landen, als er wird geachtet von den Meistern. Er malte einen jeglichen Menschen von aller Gestalt, als hätte. er gelebt.“ Eine große Anzahl von Bildern, welche aus der Kölnischen Schule stammen, werden diesem Meister zugeschrieben, aber für die Sicherheit dieser Annahme bürgt kaum ein anderer Umstand als die Vortrefflichkeit der Ausführung. (Eins dieser Gemälde ist in der Abbildung Fig. 181 wiedergegeben).

Vielleicht ein unmittelbarer Schüler des Meister Wilhelm war der Meister Stephan, den wir als Vollender der von Wilhelm eingeschlagenen Richtung kennen. Von seinem Leben ist ebensowenig bekannt wie von dem seines Vorgängers und selbst sein Name würde der Nachwelt nicht bewahrt sein, wenn nicht Albrecht Dürer in seinem Tagebuche zufällig angemerkt hätte, daß er „zwei Weißpfennige ausgegeben habe, um sich die Tafel des Meisters Stephan aufsperren zu lassen.“ Der wesentliche Fortschritt, welchen die Kölnische Schule diesem Meister verdankt, war eine tiefere Individualisirung des Ausdrucks in den Physiognomien, ein Fortschritt, welcher sich vielleicht auf den Einfluß der flandrischen Malerschule zurückführen läßt, welche, eine realistische Richtung einschlagend, damals bereits zu einer höchst vielseitigen Darstellung des Lebens gelangt war.

Wir wenden uns jetzt dem Hauptwerke des Meisters Stephan zu, welches zugleich als das Hauptwerk der Kölnischen Schule und der mittelalterlichen Kunst in Deutschland überhaupt zu betrachten ist, dem Kölner Dombilde.

Als Entstehungszeit des Bildes wurde früher die Jahreszahl 1410 angenommen, welche man aus gewissen lateinischen Buchstaben auf dem Bilde herauslesen wollte. Neuerdings hat jedoch eine inzwischen aufgefundene Urkunde diese Annahme beseitigt und jedenfalls mit größerem Recht das Jahr 1426 an die Stelle gesetzt.

Die äußern Flügel dieses Meisterwerkes stellen den englischen Gruß dar (Fig. 182). In ihrem kirchlich geschmückten Gemache erblickt man die liebreizende Maria vor dem Betpulte knieend, das Auge halb niedergesenkt, die Hand wie im glücklichen Staunen erhoben, mit schüchterner Hinwendung zu der sie überraschenden fremden Erscheinung des himmlischen Jünglings. Ein den ganzen schlanken Wuchs und sogar jede Spur der Fußsohle bedeckender weißer Mantel, worunter ein bläu-

liches Leibkleid hervorscheint, spreitet sich bis über den Boden in etwas schweren, knitterigen Falten um sie her. Der Hintergrund des Zimmers wird durch einen mit Goldblumen durchwebten Hängeteppich verhüllt, von welchem her, der Jungfrau unbemerkt, die heilige Geisttaube dem mit dem Heiligenschein umgebenen Haupte zu-

Fig. 181. St. Antonius, St. Cornelius und die heil. Magdalena. (Nach Wilhelm von Herle.)

fliegt. Auf der andern Seite erblicken wir den Himmelsboten, eine einfach schöne, holdselige Jünglingsgestalt, ein Gesicht voll himmlischer Keuschheit und Freude; voll Ehrfurcht kniet er hier gleichwie vor der Allmacht Throne, und mit beiden Händen bietet er den schriftlichen Gruß dar, der das Geheimniß der göttlichen Geburt ausspricht. Als himmlischer Herold mit großen, in verschiedner Richtung aufsteigenden Flügeln, wovon der Künstler einen zum Hintergrunde des Hauptes anzuwenden wußte, trägt er zwischen den Vorderfingern der Linken einen silbernen Stab.

Seinen Körper bedeckt ein langes weißes Tempelkleid (Palla), darüber ein rother mit Goldstickerei geränderter Rauchmantel hinabfällt; dieser ist auf der Brust durch eine goldene Rose angeschnürt und geht untenher auseinander. Auch hier ist der Faltenwurf brüchig, ohne schöne Linien und ruhige Flächen angeordnet. Der goldgewirkte Hängeteppich des vorigen Bildes setzt sich hier fort bis zum Rande des Eingangs.

Fig. 182. Die äußeren Flügel des Dombildes.

Keine Pracht der Farbe ist irgend am Außenbilde verschwendet. Thun sich aber die Flügel auf, so ist es, als ob ein Blick in den farbenbeseligenden Himmel sich öffne. Eine fast morgenländische Pracht strahlt uns aus dem *Hauptbilde der anbetenden Könige* (Fig. 183) entgegen. Maria, thronend auf dem Kaiserstuhle, umflossen von einem langen dunkelblauen, hermelingefütterten Mantel, bildet den unverkennbaren Mittelpunkt. Ein prächtiger von zwei Engeln ausge-

spreiteter Teppich fällt hinter ihrem großen Thronstuhle herab. Dieser Teppich ist von Goldstoff mit eingewebten silbernen Turteltäubchen in blauem Grunde. Das

Fig. 183. Kölner Dombild. (Mittelbild.)

Haupt der Himmelsfürstin ist mit einem breitgeränderten Goldnimbus umgeben, der selbst die hohe Krone noch einschließt, woran bedeutungsvoll ein von Perlen und Gold schimmerndes Täubchen mit ausgebreiteten Flügeln und mit Perlenring

im Schnabel die Spitze bildet. Es ist ein reines Oval von den angenehmsten Verhältnissen. In der Ausbildung und Färbung seiner Theile schwebte dem Schilderer die Schönheit der Braut im hohen Liede und im Ganzen der innere Himmel einer sündlos gebornen und nach übermenschlicher Empfängniß unverletzten Gottesgebärerin vor Augen. Dies Haupt neigt sich, wie sanft angezogen von der heiligsten Liebe, zu dem göttlichen Kinde auf dem jungfräulichen Schooße. Demüthig vor

Fig. 184. Flügel des Kölner Dombildes.

Gott sitzt die Gebenedeite da, so mild in den Zügen, so lieblich warm in Fleischton und Seelenhauch, und dennoch als Himmelsherrscherin, so groß in Form, Stellung, Gewandung. Gleich ihr hat das Kind etwas Hohes und Herrschendes und ist dabei ganz ein Kind (Fig. 186). Zur Rechten und Linken knieen die königlichen Magier: der Greis vor der Himmelsjungfrau wie in endlich erfüllter Hoffnung voll Andacht hingesunken; der Andere, aufgerichtet, männlich schön und jung, weiht ihr den hohen Pokal, und hinter ihm steht, in liebender Ehrfurcht vorgeneigt, ein feineres Gemüth offenbarend, der jugendlich schlanke Mohrenfürst mit dem Goldbecher in der

Rechten; die Linke aufs Herz gelegt, bringt er nicht weiter vor, sein rechter Arm nur hat beim Nahen leise den Teppich umgeschlagen. Im Halbkreise umher reihen sich je Drei des Gefolges. Gegen den Vordergrund links ein kriegerisch angethaner Fahnenträger mit seltsam kleinen Füßen; ihm gegenüber ein jugendlich vorlauter Kämpe mit langgriffigem Schlachtschwert in der Hand, als gälte es hier ritterlich aufzutreten, doch mit so liebem offenen Antlitze, so gottesgemuth, und zugleich von

Fig. 185. Flügel des Kölner Dombildes.

so sanftem Staunen zurückgehalten, daß man nun kaum mehr betrachten mag, ob die Uebrigen neugierig, fragend, lächelnd, ernst oder gleichgültig dreinschauen. Zur Ausfüllung endlich des Halbkreises tauchen aus dem Gefolge noch rechts und links einzelne Köpfe und Mützen hervor. So ist das Ganze nirgend überfüllt, nirgend leer, symmetrisch und doch lebendig, die Hauptgruppe durchweg hervorstechend, und dabei nichts beiläufig und unbedeutend.

Je lichter im Hauptbilde die Gestalten auseinandertreten, desto gedrängter schaaren sie sich auf den beiden Flügeln (Fig. 184 und 185); links die Jung-

frauen unter Anführung der britannischen Prinzessin Ursula, welche ihr Todeszeichen, den Pfeil, in Händen hält, rechts aber die Krieger unter Führung des Herzogs Gereon, in Rüstung und sammetnem Waffenrocke. In der Darstellung der h. Ursula findet man eine Stufenfolge der lieblichsten Köpfe, besonders seelenvolle Bildungen sind das vorn am Rande in reinster Unschuld hingebeugte Engelgesicht und die reizende neben der Heiligen herkommende Begleiterin. An der schlanken

Fig. 186. Madonna des Kölner Dombildes.

Jungfrau, welche neben St. Ursula so prächtig hervortritt, bewundert man das im Faltenwurfe vortreffliche Schleppgewand, dessen Farbe ein gesättigtes Gelbgrün ist; auch findet man das um den rechten Arm ihr herabhängende Schleiergewand zum Bewundern schön gelegt. Von den zwei im Hintergrunde vorragenden Bischöfen, von welchen der bräunliche Kopf sehr bedeutsam ist, wird der mit dem Kreuze als der apostolische Vikar St. Cyriacus und der mit dem Krummstabe als der Basler Bischof St. Pantulus anzusehen sein, welche beide Kölnische Märtyrer derselben Zeit sind. Ursula selbst, in einen röthlich seidenen, mit Hermelin verbrämten Fürstenmantel gehüllt, welchen sie vor sich her vielfältig aufschürzt, zeigt ein sanftes, noch jugendliches, den reinen Himmel in sich selbst erblickendes Angesicht; sie ist in stille

Betrachtung versunken und erscheint beseligt von frommem Gottvertrauen. An ihrem Unterkleide ist dasselbe blauseidene Goldzeug angewandt, das den symbolischen Teppich mit den Turteltäubchen am Thronstuhle der Muttergottes bildet. Eine reizende Jünglingsgestalt steht neben ihr als Begleiter, wie ein durch ihre Entzückung gerührter himmlischer Bräutigam, den keine Kümmerniß mehr ängstigen kann. Er ist wie ein junger kölnischer Ritter in einen prächtigen Waffenrock gekleidet, der mit Goldarabesken auf violblauem Grunde geziert und an allen Rändern mit einem breiten Marderpelze verbrämt ist.

Der heil. Herzog Gereon auf der andern Tafel zeigt sich in der edelsten Stellung seines kräftig schönen Körpers, an der Spitze seiner christlichen Krieger, als ein beseligtes Opfer für das Evangelium des Lichtes. Er ist hier auch gegen den Ursprung alles Lichtes hingewandt und davon ganz bestrahlt. Sein Haupt trägt die altdeutsche Herzogsmütze mit Hermelinaufschlägen, worunter das herrliche Heldengesicht kühn und groß, aber heilig und anbetend hervorschaut. Das Auge des Betrachters haftet weilend an dieser Gestalt, welche mit einer, soweit sie hervorkommt, polirt goldenen Rüstung angethan ist. Die Fenster des Ortes, wofür das Werk gemalt worden, spiegeln sich künstlich in seinen ganz goldenen Beinschienen, sowie auch in der stählernen Schienrüstung seines Gefolges, welche Wirkung durch die nunmehrige Aufstellung des Bildes freilich verloren ist. Ein violblauer, goldgestickter Brustlatz mit einem eigens geformten Kreuze, dessen Goldgeflitter den ganzen Vorderleib bepanzert, ziert ihn heldenmäßig. In der Rechten hält Gereon sein mit demselben Kreuze bezeichnetes Siegespanier. Um die Steifheit des Gepanzerten zu mildern, ist er mit einer an seiner linken Seite vortrefflich drapirten, bis zu den Schienen herabhängenden Chlamys geschmückt. Die zwei seiner ersten sich unterredenden Waffenbrüder, junge Männer in reichen über die Panzer geworfenen Waffenröcken, mit Perlenschnüren um die Stirn, sind edle und wahrscheinlich, gleich manchen anderen Gestalten im Dombilde, nach lebenden Personen gebildete Figuren. Zum linken Fuße des Ersten kriecht ein Hirschkäfer hin, das einzige Insekt, das auf dem ganzen himmlischen, schattenlosen Gemälde vorkommt und vielleicht eine Charakterbemerkung über den einen als Gereons Waffengefährten dargestellten jungen Kölner Patrizier abgibt.

Bei allem Reichthum ist die Composition in großartiger Einfachheit angeordnet und bildet namentlich in der Haupttafel schöne und wohlthuende Linien, welche den Eindruck feierlicher Ruhe hervorbringen. Die Körperdarstellung ist gegen frühere Leistungen bedeutend fortgeschritten; die Gestalten haben bei all ihrer idealen Auffassung ein sehr sicheres äußeres Dasein und körperliche Abrundung; es zeigt sich namentlich in den männlichen Figuren eine treffliche lebensvolle Naturalistik; der einzige conventionelle Uebelstand ist die unschöne gespreizte Stellung der Füße.

Was die äußern Schicksale des Bildes anlangt, so ist zu bemerken, daß es zur Zeit der napoleonischen Herrschaft glücklich vor der Raubsucht französischer Kriegscommissare im Rathhausthurme geborgen wurde. In einem leider sehr beschädigten Zustande wurde es 1810 in die h. Agnes-Kapelle versetzt nnd dann von Maximilian Fuchs restaurirt. Die Restauration hat indeß die frühere Schönheit des Werkes nicht wieder herstellen können und seine jetzige Erscheinung gewährt nur ein verkümmertes Abbild seiner ursprünglichen Herrlichkeit.

(Nach Kugler, F. Faber u. A.)

13. Fra Giovanni da Fiesole.

Eine eigenthümliche Verwandtschaft mit den Erzeugnissen der Kölnischen Schule bekunden die Werke des Italieners Fra Giovanni Angelico da Fiesole, in der Kunstgeschichte gemeiniglich kurzweg Fiesole genannt, welcher 1387 in einem kleinen Orte der toscanischen Provinz Magello unweit Vespignano, dem Geburtsorte des großen Giotto, geboren wurde.

Von seinem Vater erhielt er den Namen Guido di Pietro Santi Tosini, ging frühzeitig nach Florenz und trat 1407 mit seinem Bruder in das neugegründete Dominikanerkloster zu Fiesole, wo er den Namen Giovanni annahm. Von dem großen Schisma, was damals die katholische Kirche bewegte, ward auch das kleine Kloster in Fiesole mitbetroffen; die frommen Brüder geriethen in Zwiespalt mit ihren Obern und verließen allesammt 1409 heimlich zur Nachtzeit ihr Kloster, um nach Foligno und von dort 1414 wegen der daselbst ausgebrochenen Pest nach Cortona zu ziehen. Hier und im benachbarten Perugia sind daher die frühesten Arbeiten des Fiesole zu suchen, die man auch glücklicherweise allda noch vorfindet. Im Jahre 1418 kehrten die ausgewanderten Klosterbrüder wieder in ihr geliebtes Kloster zu Fiesole zurück. Von dieser Zeit an hielt sich Fra Giovanni während der Dauer von 18 Jahren ausschließlich in Fiesole auf und machte die Stadt und darin vorzugsweise sein Kloster S. Dominico zum Schauplatz seiner fruchtbaren Künstlerthätigkeit. Es ist nicht bekannt, wem er seine Ausbildung zu danken hat, doch wird sein älterer Bruder Benedetto, ein trefflicher Miniaturmaler, als sein muthmaßlicher Lehrer genannt, und in zweiter Reihe der Camaldulensermönch Don Lorenzo, dessen Gemälde eine den Werken Fiesole's ähnliche Auffassungs- und Behandlungsweise kundgeben. Beide jedoch überragt unser Meister an Ursprünglichkeit und geistiger Frische. Was er nicht aus sich selbst gelernt und geschöpft hat, das verlieh ihm das Studium Giotto's und Orcagna's, des bedeutendsten unter den Schülern jenes großen Meisters. Indeß wenn er auch von Giotto die Charakteristik, von Orcagna die Verbindung des Schönen mit dem Charakteristischen lernte, so folgte er doch einer eigenen in seiner frommen und sinnigen Gemüthsart begründeten Richtung, welche derjenigen ähnlich war, die die ältern sienesischen Meister, namentlich Duccio, eingeschlagen hatten.

Unter den Werken, die er für sein Kloster schuf, ist das ausgezeichnetste die Krönung Mariä (jetzt im Louvre). Für die Tischlerzunft des nahgelegenen Florenz fertigte er ein großes Tabernakel, welches sich jetzt in den Uffizien zu Florenz befindet. Nach dieser Stadt siedelten die Dominikaner von Fiesole im Jahre 1436 über und zogen in das Kloster S. Marco ein. Hier war es, wo Fra Giovanni in unsterblichen Werken seinen Ruhm als Künstler begründete. Das Kloster und die Kirche S. Marco sowie noch viele andere Kirchen der Stadt sind reich an Zeugnissen seiner stillen, bescheidenen Wirksamkeit. Laut verkünden seine tiefempfundenen Gestalten der Nachwelt die Größe des Meisters, der demüthig in einsamer Zelle sich nur als ein begnadigtes Werkzeug des göttlichen Willens zu betrachten gewohnt war.

Indeß konnte der fromme Mönch nicht hindern, daß der tiefe Eindruck, mit welchem seine Gemälde die Gemüther ergriffen, bald auch außerhalb Florenz seinen

Ruhm verbreitete und den Papst Eugen IV. veranlaßte, ihn nach Rom zu berufen, damit er eine Kapelle im Vatikan mit Fresken schmücke. Er folgte dem Rufe 1445 und begann die Arbeiten, welche jedoch 1447, wo Eugen IV. starb, eine Unterbrechung erlitten. Dies war die Ursache, weshalb sich Fra Giovanni bewegen ließ, mit der Domverwaltung zu Orvieto einen Vertrag zu schließen, wonach er alljährlich vier Monate für 200 Ducaten in dem Dome daselbst und zwar in der Kapelle der Madonna di S. Brizio auf die Ausmalung der Wände zu verwenden ver-

Fig. 187. St. Laurentius, Almosen vertheilend. Nach Fiesole.

sprach. Dieser Verpflichtung kam er jedoch nur zum Theil nach, da nur das Gewölbe mit einer Darstellung Christi als Weltenrichter und mit den Figuren des Johannes, Abraham, Moses und David von seiner Hand geschmückt ist. Wahrscheinlich entband ihn eine neue Berufung nach Rom, welche von Papst Nicolaus V. ausging. Von den Fresken, welche er im Auftrage dieses Papstes in der Kapelle des heiligen Sakraments im Vatikan ausführte, ist leider Nichts erhalten, da in Folge einer baulichen Veränderung diese Kapelle später ganz zerstört wurde. Dagegen haben sich die letzten von ihm bekannten Arbeiten, der Freskenschmuck der Kapelle Nicolaus V., erhalten. Sie stellen Geschichten aus dem Leben des heiligen Stephan und des heiligen Laurentius in je fünf Bildern dar, von denen eins in dem beigefügten

Holzschnitt (Fig. 187) wiedergegeben ist. Der andere Holzschnitt (Fig. 188) giebt eine Gruppe aus dem „Jüngsten Gericht“ (in der Akademie der schönen Künste zu Florenz) wieder. Der Schutzengel begrüßt seinen auferstandenen Schützling mit einem Kusse. Diese Darstellung ist besonders geeignet einen annähernden Begriff von der süßen Holdseligkeit zu geben, mit welcher der Meister seine Gestalten zu erfüllen wußte.

Der Tod des frommen Dominikaners erfolgte 1455. Seine Ruhestätte fand er in der Kirche Santa Maria sopra Minerva zu Rom. Sein dort in der Wand eingefügter Grabstein zeigt in sehr flachem Relief zwei cannelirte ionische Pilaster mit einem Rundbogen und in der Mitte seine liegende Gestalt, das Haupt auf einem Kissen ruhend, die Hände übereinander gelegt, im Gewande des Predigerordens. Die beiden Inschriften heißen:

Hic. iacet. vene^lis^ picto^r^ Fr. Jō. de. Flō. ordis̄. p̄dicato. 14LV.

und

Non mihi sit laudi quod eram velut alter Apelles
Sed quod lucra tuis omnia, Christe, dabam.
Altera nam terris opera extant altera coelo.
Urbs me Joannem flos tulit Etruriae. *)

Seiner Frömmigkeit wegen erhielt er vom Papste den Zunamen Beato (der Selige).

Noch steht zu Florenz das Kloster, wo der religiöseste Meister Italiens 1436 bis 1445 unausgesetzt als Mönch gelebt und in Farben gebetet hat. Ein gütiges Schicksal hat hier über den Werken seiner Hände gewacht. Wohin wir uns wenden in diesem Kloster, tritt uns der fromme Klosterbruder mit heiligen Bildern entgegen. Ueber dem Eingange hat er als schönsten Spruch der Gastfreundschaft zwei Dominikaner gemalt, wie sie den als Pilger verkleideten Heiland gastlich aufnehmen, wohl erinnernd an Christi Worte: Was ihr der Geringsten Einem zulieb gethan, das habt ihr Mir gethan! Ueber einer andern Thür schauen wir Christus im Grabe, ein Rechtfertigungsbild für Alle, welche die Welt verlassen, um in der Klosterzelle der Auferstehung zu harren. Ueber einer dritten sieht man ein Bild des Schweigens, andeutend vielleicht den Gedanken, das in Einsamkeit und Stille das Größte reift. Wie aber wird unsere Brust bewegt, wenn wir nun vor das Kreuzbild am Ende des ersten Kreuzganges treten und dem heiligen Dominikus ins thränenschwere Auge sehen, das er zu seinem Heiland emporhebt! Hier erkennt man deutlich die Macht der mit dem Gemüth in Eins verschmolzenen Phantasie, und es dürfte dies offenbar in tiefster Herzensbewegung gemalte Bild jene Sage bestätigen helfen, laut welcher Fiesole stets unter Thränen den Gekreuzigten schilderte. Gehen wir nun einige Schritte rechts, so öffnet sich uns der Kapitelsaal von San Marco, und neue Wunder christlicher Kunst dringen auf uns ein. Es ist hier die ganze Wand, der wir uns gegenüberstellen, ein großes Gemälde von Fiesole's Hand. Hier spricht der gottselige Künstler mit überlebensgroßen Gestalten zu uns. Der Gekreuzigte ist der Mittelpunkt seiner Gedankensphäre. Er schildert Christum im Zustande tiefster Erniedrigung, im Kreuzestode, und zugleich in dem der höchsten Erhöhung, als

*) Nimmer gebührt mir der Ruhm, daß ich war ein zweiter Apelles
Sondern daß all mein Verdienst Christo allein ich geweiht;
Denn es dienet der Erde der Eine, der Andre dem Himmel,
Tusciens Blum' ist die Stadt, die mich, Johannes, gebar.

Weltenrichter zwischen den beiden Schächern, deren Einem er das Paradies zuerkennt, indeß er den Andern von der Gemeinschaft der Seligen ausschließt. Aber wir schauen den Heiland auch im Zustande des tiefsten Schmerzes, denn seine Mutter, die Gebenedeite, sinkt am Kreuz zusammen, — und zugleich im Zustande der höchsten Freude, denn er hat ein verirrtes Lamm gerettet, den reuigen Sünder neben ihm am Marterholze. Der Eindruck von alledem bleibt jedoch dem Betrachter nicht allein überlassen, nein es schildert uns der beseligte und beseligende Maler auch den Eindruck, den diese Scene auf ein tieffühlendes religiöses Gemüth machen muß. Darum führt er uns heilige und fromme Männer vor und stellt sie ums Kreuz, und aus ihren Blicken und Bewegungen lesen wir erst wieder von Neuem das Gewaltige, Erschütternde der Erzählung vom Kreuze. Anbetung, Bewunderung, Dank, Mitgefühl, Reue, Demuth, Zerknirschung sprechen sich in den Umstehenden und Knieenden aus, in welchen wir die größten Heiligen der Kirche, Augustin und Ambrosius, Dominikus und Benedikt, Franz und Antonius ꝛc. leicht erkennen. Ja, seelenvoller sind nie Seelenzustände durch Malerhand geschildert worden, und wir sehen hier die allerchristlichste Kunst, die tiefste Glaubensmalerei, auf jenem (nur eben von Fiesole erreichten) Punkte, wo sie ihr höchstes Wunder thut, indem sie, dringend in alle Tiefen des Menschengemüths, den empfänglichen Betrachter nicht mehr losläßt, sondern bekehrt.

Gehen wir in San Marco die schmale Stiege im zweiten Klosterhof hinauf und betreten den obern Corridor, so strahlt uns der Engel der Verkündung entgegen mit dem Rufe: „Selig sind die des Geistes Bedürftigen, denn ihnen ist das Himmelreich." An diesen Corridor stoßen nun auch die Zellen, die der fromme Bruder mit Bildern geschmückt hat, man könnte sagen: mit Handzeichnungen auf die Mauer, so leicht sind sie gemalt. Besonders herrliche Darstellungen sind hier die Taufe und die Bergpredigt Christi. Einen ganz eigenthümlichen Charakterzug dieser Zellengemälde bilden die einem jeden beigefügten Heiligen (wie es scheint, die Patrone des Mönchs, der gerade die Zelle bewohnte), wodurch die Darstellung der Vergangenheit, überhaupt der Zeit entrissen und in eine ewige Gegenwart versetzt wird.

Von seinen Tafelbildern bewahrt die Galerie der Florentiner Akademie einen reichen Schatz, darunter vortrefflich erhalten die acht Tafeln mit 35 Scenen aus dem Leben Christi, welche sich ehedem an den Silberschränken der Bibliothek des Servitenklosters Santa Annunziata zu Florenz befanden.

In Betreff des Kunstcharakters Fiesole's mögen hier die treffenden Bemerkungen J. Burckhardt's eine Stelle finden. Zu dem Element der Schönheit, welches Orcagna in die Florentiner Schule gebracht, fügte Fiesole den Ausdruck überirdischer Reinheit und Innigkeit. Eine ganze große ideale Seite des Mittelalters blüht in seinen Werken voll und herrlich aus; wie das Reich des Himmels, der Engel, Heiligen und Seligen im frommen Gemüthe der damaligen Menschheit sich spiegelte, wissen wir am genauesten und vollständigsten durch ihn, sodaß seinen Gemälden jedenfalls der Werth religionsgeschichtlicher Urkunden ersten Ranges gesichert ist.

Wen Fiesole unbedingt anwidert, der möchte auch zur antiken Kunst kein wahres Verhältniß haben. Man kann sich die fromme Befangenheit des Mönches gestehen und doch in der himmlischen Schönheit vieles Einzelnen und in der stets frischen und beglückenden Ueberzeugung, die ihm zur Seite stand, eine Erscheinung der höchsten Art erkennen, die im ganzen Gebiete der Kunstgeschichte nicht mehr

ihres Gleichen hat. In der dramatischen Erzählung ist Fiesole immer einer der tüchtigsten Nachfolger Giotto's. Da er von Haus aus ein großer Künstler war, so bemühte er sich sein Leben lang um eine möglichst gleichmäßige Beseelung alles Dessen, was er schuf. Bei näherer Betrachtung wird man finden, daß er einer der ersten ist, welcher den Köpfen durchgängig das Allgemeine benimmt und sie auf die zarteste Weise persönlich belebt; nur stand seiner Gemüthsart der Ausdruck der Leidenschaft und des Bösen nicht zu Gebote und seine Verlegenheit wirkt, wo er dieses Ausdrucks bedarf, (im streng ästhetischem Sinne) komisch.

Fig. 188. Gruppe aus dem jüngsten Gericht des Fiesole.

Dasjenige, worin Fiesole vorzüglich groß ist, die friedensreiche, tiefe Seligkeit heiliger Gestalten, findet sich noch in seinen spätesten Arbeiten mit einer unbeschreiblichen Fülle nnd Kraft ausgedrückt. Er hörte niemals auf zu lernen. Was ihm eigen war, bildete er mit gesteigerter Kraft weiter, aber er schloß sich auch gegen die Fortschritte seiner Zeitgenossen durchaus nicht ab. Die Geschichten des heiligen Stephanus und Laurentius beweisen, daß der alternde Mann noch mit aller Anstrengung so viel von Dem, was inzwischen Masaccio und Andere gewonnen, einzuholen suchte, als seiner Richtung gemäß war. Die anmuthige Erzählungsweise

dieser Fresken zeigt Züge des wirklichen Lebens und ist mit einer äußersten Wahrheit der Farben verbunden, wie sich dies von keinem früheren Werke des Meisters so behaupten läßt. —

14. Die Gebrüder van Eyck.

Im nördlichen Europa waren es die Niederlande, welche in der Schule von Flandern die erste, dem Realismus eines Masaccio und seinen Nachfolger verwandte eigentlich moderne Kunstrichtung hervorbrachten. Flandern erhob sich durch Glanz des Hoflebens, Bildung der Großen, Bodencultur, Gewerbfleiß und Handel zu einer bisher im Norden nicht gekannten Höhe. Wenn irgendwo hatte die Wirklichkeit hier die Kunst überflügelt und forderte hauptsächlich die Malerei zum erneuerten Wettstreit heraus. Nach wenig belangreicher Vorbereitung folgte die flandrische Schule diesem hellen Aufrufe und entfaltete eine Farbenwelt, die allen kunstsinnigen Völkern als Wunder erschien. Der Gründer dieser die Malerei in jeder Beziehung reformirenden Schule ist Hubert von Eyck; ihr Gründer und glorreichster Herrscher in einer Person. Kein Schüler, soweit auch sein Einfluß reichte, hat ihn in Hauptpunkten übertroffen.

Hubert's Ziel verschmähte zwar den Ausgangspunkt nicht, den die frühere Malerei gewonnen hatte. Die Gegenstände — heilige Geschichte, religiöse Satzung — sind dieselben. Doch die Zeit ist gewandelt, persönlicher Werth für sich selbst gestiegen, das Innere vertieft, das Leben bereichert nach allen Seiten. In dieser Vertiefung und diesem Reichthum — nicht kirchlicher Art nur — im Gegentheil, mit der ganzen Fülle der Tageslast, mit sichtlichen Spuren der Leidenschaften, Interessen, Zwecke, die Jeder in voller Eigenheit äußert, inmitten gewohnter Häuslichkeit, in heimischer Landschaft und Architektur, soll bildnißartig jetzt jede Gestalt zum Ausdruck dessen verwendet werden, was bis dahin nur darstellbar schien in crystallklaren Seelen, hinausgehoben aus dem Bereiche, das nur der Vergänglichkeit angehört, und jetzt erst fesselt als vollberechtigt.

Der Glaube liegt nicht nur im Glauben allein. Er soll den gesammten Menschen durchdringen; sein Leben in und mit der Natur, sein kirchliches Wirken wie sein häusliches, seinen Stand und Beruf, sein Empfinden und Wollen. Wie religiöse Ereignisse sich wiederspiegeln in seinem Gemüth, sein Herz, wenn er ihrem Geheimniß nachsinnt, läutern; wie diese Versenkung ihm still das Rechte bezeichnet auf seiner Bahn, das Gute bestätigt, und bewältigend dennoch das Ungenügen am Edelsten selbst ihn lehrt, sich vor dem Heiligeren zu beugen, das richtend und segnend darüber steht, — diese Feiertagsstunde im Weltlichen zu voller Wahrheit vor Augen bringen, heißt eigentlich erst den Glauben der Zeit und des Volkes in lebendiger Kunstgestalt wiedergeben. Und dies als der Erste hat Hubert van Eyck und tiefer als jemals ein Anderer gethan.

Je mehr er uns hierbei in Tracht, Umgebung und Charakteren nach Flandern versetzt, lassen ihn neuere Forscher, ihrer Heimath zum Ruhm, auch aus Flandern stammen; die einen aus Brügge, die anderen aus Gent. Meister Lucas de Heere, des Malers, Lobgedicht auf das Genter Altarwerk nennt dagegen Jahrhunderte früher Maaseyck an dem Ufer der Maas als Geburtsort und von Mander, de

Heere's Schüler, vermuthet, der Reichthum, bei welchem die Künstler zu wohnen liebten, hätte den Meister früh schon nach Brügge gezogen. Die Einwanderung aus der Fremde vorausgesetzt, wird jedoch, aufgefundenen alten Registern zufolge, als ersten Aufenthaltsort am wahrscheinlichsten Gent angenommen. Weniger Streit als der Geburtsort hat das Geburtsjahr Huberts veranlaßt, man nimmt als solches 1366 an.

Wer Hubert zur Kunst erzogen bleibt gänzlich ungewiß. Doch mag sein Vater schon Maler gewesen sein. Denn nicht nur Hubert's jüngere Brüder, Johann und Lambert, auch eine Schwester, Margaretha, widmeten sich der Kunst. Einige lassen Hubert in Lüttich gebildet sein, Andere in Mastricht, dessen Maler schon Wolfram von Eschenbach den cölnischen zur Seite setzt. Doch fallen die ersten Lehrer nicht stark in's Gewicht. Von ganz anderem Nachdruck ist der spätere Anstoß zu tieferem Ernst und naturtreuen Formen. Diesen Anstoß hat er muthmaßlich den altflandrischen Sculpturen und Miniaturen zu danken, in welchem sich bereits im 14. Jahrhundert ein realistischer Zug geltend macht; auch in Melchior Broederlam's Altartafeln zu Dijon zeigt sich vor ihm schon ein offener Blick für Landschaft, Architektur, wie für schärfere Charakteristik der Physiognomien. Wie weit Hubert derartige Vorgänger in seiner Jugend schon überragte, läßt sich nicht mehr entscheiden. Keins seiner früheren Werke ist auf das gekommen. Seine späteren Werke machen eine allmälige Fortentwickelung wahrscheinlicher als einen plötzlichen Sprung. So genügten ihm bis 1410 denn auch die bisherigen Mittel der Technik. Daß er erst später nach anderen griff, läßt vermuthen, die Lust an Porträttreue und Seelenschilderung habe zur Aenderung der Malart erst später gedrängt. Von einer „Erfindung der Oelmalerei" ist dabei, seit Lessing's Abhandlung, nicht zu reden; Oelfarben wurden schon früher in Italien und Deutschland, wenn auch nur zu untergeordneten Zwecken, gebraucht. Jedoch die recht erst nutzbare Zubereitung, die künstlerische Verwendbarkeit, dargethan zu haben in unübertroffener Meisterschaft bleibt Huberts unbestreitbarer Ruhm. Wie für seine Zeit Giotto verwandelte Hubert die ganze Technik der Malerei zu bisher unermessenen Erfolgen.

So neugerüstet betritt jetzt Hubert, im reiferen Mannesalter bereits, den letzten Theil seiner Laufbahn zu immer reicheren Meisterwerken. Die veränderte Malart befähigt ihn, die ganze Fülle seiner Beobachtungen zu verwerthen, und künstlerisch jede Tiefe seiner Empfindung aufzuthun. In diesen letzten Abschluß fallen nun auch die drei Werke, welche dem Meister gegenwärtig beigelegt werden. Nur eines davon ist historisch beglaubigt, die beiden andern sind vor diesem entstanden. Das eine größere Bild, im Nationalmuseum zu Madrid befindlich *), behandelt in reicher und eigenthümlicher Weise den Sieg des neuen über den alten Bund, oder der christlichen Kirche über die Synagoge durch den Opfertod Christi. Das hohe Lied sagt „die Geliebte gleiche dem Gartenbrunn, dem Born lebendiger Wasser, welche vom Libanon fließen". Für Hubert's kirchliche Anschauung wird die Geliebte zur Kirche, der Gartenborn zu dem Lebensbrunnen, der Christi siegende Gegenwart als Hostien fortträgt durch alle Länder. Ein zweites erhaltenes kleineres Bild, im h. Hieronymus, befindet sich in Neapel. (Fig. 189.) Der Heilige mit würdigem alten Einsiedlerantlitz, vor ihm der Löwe, dem er den Dorn aus der Tatze zieht, sitzt in der Mitte der einsamen Zelle. Die Bücherumstellte Wand, das Lesepult mit dem

---

*) Cavalcaselle mißt das Gemälde in seinem Werke „the early Flemisch painters" dem Joh. van Eyck bei. Otto Mündler hält es für ein Schulbild ebenso Waagen (Jahrbücher für Kunstwissenschaft I. Jahrg.)

offenen Brevier, der Tisch davor mit dem Cardinalshut, die knuspernde Maus selbst im Hintergrunde versetzen uns weit von dem Hostienstrom in die Klosterstille privater Andacht. Das durch eine Inschrift beglaubigte Hauptwerk des Hubert van Eyck endlich ist das berühmte Genter Altarwerk. Hubert starb am 18. Septbr. 1426 hochgeachtet in Gent, wohin er von Brügge aus übergesiedelt war und mußte die Vollendung des letztgenannten Werkes seinem Bruder Johann überlassen.

Johann van Eyck, um 1400 geboren, war der Hauptschüler Hubert's, wie der Erbe seines Ruhmes; indem er der herrschenden Zeitrichtung noch mehr nachgab und von der Gunst eines prachtliebenden Fürsten, wie überhaupt von den glücklichsten Verhältnissen getragen ward, verdunkelte er sogar auf lange den Namen des älteren

Fig. 189. Der heil. Hieronymus. Nach Hubert van Eyck.

bedeutenderen Bruders, Hubert van Eyck. So kennt unter Anderen Vasari Hubert kaum den Namen nach und auch Giovanni Santi nennt in seinem bekannten Gedichte nur den „gran Jannes“. Erst die Neuzeit ist den Verdiensten Hubert's wieder gerecht geworden. Schon bei Lebzeiten der Brüder scheint der Jüngere, durch persönliche Vorzüge begünstigt, den Aelteren an äußeren Ehren bereits überragt zu haben. Im Jahre 1420 zeigte er in der Malergilde zu Antwerpen einen in Oel gemalten Kopf vor, welcher dort so viel Aufsehen machte, daß, noch mehr als ein Jahrhundert später, der Adel von Antwerpen der genannten Corporation einen Becher schenkte, worauf jenes Ereigniß, als besonders denkwürdig, dargestellt war. Johann befand sich damals wahrscheinlich schon im Dienste des Johann von Baiern, Bischofs von Lüttich. Nach dem Tode dieses Fürsten ward er Hofmaler Philipps

des Guten, Herzogs von Burgund, der ihm lebenslänglich in hoher Gunst behielt. Im Jahre 1428 wurde der Künstler nach Portugal geschickt, um die Infantin Isabella, die Braut des Herzogs zu malen. Erst als er 1429 nach Brügge zurückgekehrt war, wo er sich im folgenden Jahre ein Haus kaufte, ging er wieder an die ihm von seinem Bruder hinterlassene Arbeit, die Vollendung des Genter Altarwerkes, so daß dasselbe am 6. Mai des Jahres 1432 zur Aufstellung gelangen konnte. Im Jahre 1441 starb der Meister. Zum Ersatz eines frühen Hinwelkens aber verbreiteten sich seine Werke weithin durch Frankreich und trugen seinen berühmten Namen über die Alpen bis nach Neapel. Auch auf unsere Zeit sind noch viele seiner Werke mit Namensunterschrift und Jahreszahl (1422 bis 1439) gekommen. Sie gewähren für die Entscheidung des Kunstcharakters der beiden Brüder, wie für das Maß ihrer Betheiligung am Genter Werke die nöthigen Fingerzeige. Die nähere Vergleichung hat dargethan, daß keines der beglaubigten Bilder Johann's an den großen Styl der Erfindung, den freien Fluß der Behandlung, dem geistigen Ernst und die Tiefe der Färbung heranreicht, die im Genter Altarwerk herrschen. Sie bekunden mehr oder weniger sämmtlich einen Künstler, der im Detail sein Hauptverdienst sucht und in Nebendingen weit höher steht, als in Gesammtordnung, Charakterschärfe und Seelenausdruck. Vor allem fehlt ihnen der Grundzug gerade, durch welchen die Genter Tafeln zum Meisterwerk der ganzen flandrischen Schule werden: die wunderbare Vereinigung des Nachklangs altchristlichen Styls und neuer kaum wieder erreichter äußerer Treue und innerer Wahrheit. In diesem Hauptpunkt bleibt selbst das bedeutendste von Johann's größeren Gemälden, das Brügger Madonnenbild mit dem h. Georg und dem Stifter van der Paele (1436), hinter dem Genter Werk um so weiter zurück, je mehr es sich jenem höheren Styl zu nähern strebt. Man hat hieraus geschlossen, Johanns Beendigung jenes Genter Altars sei auf Ergänzuug dessen beschränkt, was Hubert bei seinem Tode als verhältnißmäßig unfertig zurückließ. Ob dies ganze Tafeln und welche gewesen, darüber gehen jetzt die Meinungen mannigfach auseinander.

Wenden wir uns diesem Hauptwerk nordischer Kunst zu. Das Werk, welches der Malerei neue Bahnen eröffnete, wurde von Hubert van Eyck 1420 begonnen, in demselben Jahre, in welchem der Florentiner Brunellesco den Kuppelbau des Doms seiner Vaterstadt in Angriff nahm und damit den Grund zur modernen Architektur legte. Im Auftrage des Patriciers Jodocus Vydt und dessen Frau Lisbetta, für deren Grabkapelle in St. Bavo zu Gent ausgeführt, zerfällt das Werk in ein oberes und unteres Hauptblatt, jedes mit den erforderlichen Flügeln versehen, die nach mittelalterlicher Sitte an Außen- und Innenseiten bemalt sind. Den Mittelpunkt des tiefsinnig symbolischen Darstellungskreises bildet die Anbetung des Lammes. Die wunderbare Schöpfung ist gegenwärtig an mehreren Orten zerstreut. Die Haupttafeln allein befinden sich noch an ihrem ursprünglichen Platze, in der Grabkapelle des Stifters, in St. Bavo zu Gent, die auch die Ruhestätte Meister Hubert's geworden; die wichtigsten Flügel hat das Museum zu Berlin erworben, und die Tafeln, auf welchen Adam und Eva befindlich, sind erst kürzlich, aus dem hermetischen Verschluß, in welchem die vorsichtige Geistlichkeit der Genter Kathedrale sie hielt, in das Brüsseler Museum übergegangen.

Unaussprechlich muß die Wirkung gewesen sein, als zum ersten Male die Flügel des Altars an geheiligter Stätte geöffnet waren. Jedesmal später auch, wann dies, erzählt van Mander, an hohen Festtagen geschah — nur an solchen blieben sie ungeschlossen — habe Volk jeder Art die Kapelle gefüllt. Heutigen Tages noch, wären die Tafeln in Gent beisammen, müßte der Eindruck die Wirkung des Dombildes zu

Köln und des Danziger Weltgerichts weit übertreffen. Zwischen beiden steht es heute noch als Gipfel.

Fig. 190. Das Genter Altarbild. Obere Reihe.

In der oberen Tafelreihe (Fig. 190) thront Gott Vater, überlebensgroß zwischen Johannes und Maria. Auf dem Haupt die Tiara, die Krone zu Füßen,

in der Linken das crystallne Scepter, die Rechte erhoben, sitzt der Schöpfer und Herr, ohne Jugend und Alter, in unverbrüchlicher Ruhe da, der Frieden und Mittelpunkt aller Dinge, Verehrung fordernd für Macht und Liebe. Die nächste Verehrung zollen Maria rechts und links der Täufer. Beide ohne Anklang an Tradition; Johannes portraitartig bis zu den Füßen herab, die den Staub noch der Wüste tragen; doch Beide würdig der Nähe Gottes, und wenn auch bescheiden als Kreatur, für die Gemeinde, die zu ihnen aufschaut, ein Grund der Andacht und Frömmigkeit. Maria sitzt aufrecht: als Jungfrau Maiglocken, Rosen und Lilienkrone im Haar, als Königin mit Perlenreif, Strahlen und Sternen; den Mund zu leisem Gebet aus dem Buche öffnend, das sie mit beiden Händen emporhält; unerreichbar begnadigt vor allen Schwestern, für jede ein Urbild holdseliger Demuth und Heiligung. Schon diese drei Tafeln bilden ein in sich geschlossenes festes Ganzes; in Stellung, Gewandung den beherrschenden Typus für alle anderen; in Ausdruck und Färbung den einfachsten Grundton Eyckischer Kunst.

In der Nähe Gott Vaters ist heilige Stille. Um so lauter ertönt zu Maria's wie zu des Täufers Seite das Loblied zur Ehre des Sohns und Vaters. Dicht bei einander vor dem geschnitzten Chorpult stehen die singenden Engel. Die Naturtreue hat Hubert auffälliger nirgend festgehalten. Van Mander schon rühmt, man könne Alt, Baß, Discant und Tenor unterscheiden. Das Auge soll hören, wie hellstimmig sie singen aus voller Kehle, mit aller Kraft. Um Cäcilia her auf der zweiten Tafel blickt aus den Zügen der Engel nur demuthsvolles Genügen und Glück. Die Heilige wird hier zur Hauptgestalt. In Form minder schön als im Ausdruck, ist sie mit ganzer Seele versenkt in ihr Spiel, das, auf Erden schon aus der Andacht entsprungen, nur Andacht und Heiligkeit wecken kann.

Als fester Abschluß der oberen Bilderreihe, und zugleich als sachlicher Uebergang zu der unteren, stehen an beiden Ecken, in engem Raume, Adam und Eva, schmucklos und nackt, das Opfer Abel's, den Brudermord in Stein gemeißelt, zu ihren Häupten; ein Bild der ersten Versuchung und ersten Schuld, die forterbt bis an das Ende der Zeiten.

Ist auf den oberen Tafeln der Ruhm Gott Vaters der Gegenstand, so wird auf den unteren die Herrlichkeit Christi zum Mittelpunkt. Er selbst als blutendes Lamm jedoch giebt weniger noch als oben Gott Vater den einzigen Inhalt. Christus ist mehr in der Wirkung sichtbar, die er hundert- und aberhundertfach ausübt auf jedes Gemüth, als in eigner Gestalt und Gegenwart. Die menschliche Heiligung, ihr Weg, ihr Ziel macht die Verherrlichung dessen aus, der diesen Weg führt zu diesem Ziel.

Die Pilgerschaft zeigt die Vorbereitung, in der sich die Mahnung des Täufers erfüllt, die Feier selber den letzten Erfolg. Die Flügel des unteren Hauptbildes sind der Pilgerschaft gewidmet. Vom Gebirge hernieder, an Felsenhängen und Triften vorbei, den Strom im Rücken, ziehen Männer, Greise, Jünglinge. Ihr Pfad ist mit hellen Crystallen bestreut und mit seltenen Korallen: den Aermsten verlangt nicht nach solchem Kleinod; rings locken Früchte und Waldesgrün: Keiner sucht Genuß oder Ruhe, jeder das Licht nur, das im geprüften Gemüthe aufgeht. Rechts reiten auf festlich geschmückten Rossen die Richter, Herzöge, Grafen und edle Herren; darunter der alte Hubert in blausammtnem Feiertagskleide. Treuherzigkeit in allen Zügen, um den Mund ein Lächeln, sieht er aus dunklen kleinen Augen in's Weite. Fast der Letzte der Reihe, hält er den kräftigen Schimmel kurz im Zügel. Er soll nicht als Führer der Schaar erscheinen. Auch das Antlitz Johanns lernen wir in diesem Bilde kennen (Fig. 191). Er ist weiter voraus. Man würde

ihn nur von der Seite sehen. Doch kehrt er in rascher Bewegung sich um, und zeigt ein jugendlich rundes Gesicht: blaue Augen, halb wie zum Sprechen geöffneten Mund; nicht eigentlich heiter und nicht betrübt, mehr weltgebildet als tief, ohne Hubert's freundliche Ehrlichkeit. Die andere Tafel der Streiter, der Fürsten und Ritter, ist bezüglich der Gruppirung ein Meisterwerk. Die Geschicklichkeit, auch die Pferde, je nach Charakter und Temperament, naturtreu zu stellen und zu bewegen, Zügel und Zaumzeug gehörig zu ordnen, und die Reiter nicht weniger in Sitz und

Fig. 191. Bildniß des Johann van Eyck.

Führung als in Antlitz und Mienen lebendig zu schildern, — verlangt einen Meister, dem seiner Zeit in Erfindungsgabe kein zweiter nachkommt. Wie der oberen Bilderreihe großartige Wirkung hauptsächlich auf Entgegenstellung beruht, in der ähnlichen Art schreiten, als Gegenseite der Richter und Streiter, die Pilger und Einsiedler langsam dem Ziele näher: Handwerker, Verbrecher, Landsknechte, Mönche, der Welt seit lange entrückt, oder jetzt erst entsagend; alle zu Fuß, die meisten baarhaupt, in dunklen Kutten. Sie haben die Zelle, den Lärm der Werkstatt früher verlassen, als die Fürsten Burg und Schloß. Sie sind auf rauhem Wege schon jenseits der Hochgebirge. Nach Schneefeldern begrüßen sie Bäume und Blüthen des Südens.

Die Haupttafel, welche die Flügel trennt, führt die Entgegenstellung auf einen Mittelpunkt streng zurück. Die Landschaft bereits ist ungesucht darauf be-

rechnet. Ihr bisheriger Naturreiz muß einer regelmäßigen Einfachheit weichen. Der Wiesenplan steigt von dem vorderen Born des Lebens gemach zu der kleinen Erhöhung, auf deren Altartische im Mittelgrund das Lamm sein Blut in den Goldbecher ausströmt. Engel knien im Kreise umher: zwei größere das Rauchfaß wie Chorknaben schwingend; je vier in Anbetung, die letzten mit den Marterwerkzeugen.

Fig. 192. Gruppe der Propheten. (Genter Altarbild.)

Gegen den Hintergrund welligte Rasenhügel, rechts und links Orangengebüsch, Weinreben, Feigen und Rosen; in letzter Ferne Jerusalem, Kirche an Kirche, in der Mitte ein offener Blick auf bläuliche Berge, und hoch in den Lüften die Taube, die feine Lichtfäden nach alten Weltenden niederstrahlt. Die eifrigsten Wanderer sind längst zur Stelle. Vorn zu Seiten des Brunnens im Halbkreise knieen Propheten (Fig. 192) und Apostel; so feurig, wie sie das Lamm geweissagt, so hingebend wie ihr Lehramt und Tod. Hinter den Aposteln steht der Clerus; auf der Gegenseite, hinter den Propheten, die Laien in dichtem Haufen. Voran, den Distelzweig in der Hand, ein alter Druide. Herzöge und Volk, Germanen und Slaven jedweden Stammes schließen sich ihm an. Alle bekehrt. Diese leiblich geblendet von neuem

Licht, jene in wortlosem Beten und Hinstarren; andre willig in fester Sammlung, und ebenso Zweifelnde, Fragende, die nach Antwort ausschauen und nach Hilfe aufwärts in schwerem Kampf. Dem Lamm, den Engeln wagt Keiner zu nahen. Die Grenze, die hier vom Hochaltar trennt, ist wie von unsichtbarer Hand gezogen. Die Seliggesprochenen im Hintergrund folgen derselben Empfindung. Ueber Kreuz dem vorderen Clerus entgegen, als kämen sie von der Gottesstadt her, treten die Märtyrer aus dem Reben- und Feigengebüsch. Links aus Rosengezweig wallen, palmentragend, die weiblichen Heiligen hervor. Auch sie treten nicht vor. Sie stehen am Ziel, wo Schweigen und Demuth die höchste That, und die tiefste Versöhnung noch Trennung ist. Wie die Gruppirung den Blick sofort auf den Hauptpunkt zieht, hebt das gesammelte Licht auch unmerklich den Engelkreis und den Altar mit dem Lamm hervor. Der Brunnen, die Hügel, Clerus und Laien sind leise beschattet. Und tritt nun auch im Vordergrund Einzelnes in scharfen Färbungen heraus, so ist doch mit Nachdruck jede Buntheit bewältigt. Zudem verbreiten Gott Vater, Maria, Johannes auch über die untere Reihe solch eine Ruhe, daß nur der Eindruck zurückbleibt von Macht und Frieden.

In wie steigendem Grade die Liebe für ein und dasselbe Werk Hubert's Fleiß ansport und ihn von Tafel zu Tafel in freier Fortbildung vorschreiten läßt, erweisen auch die äußeren Flügel. Man hält sie gemeinhin für abgeblaßt. Aber Hubert's selbstbereitete Farben trotzten der Sonne von Jahrhunderten. Der erfahrene Meister war nur zu klug, die volle Wirkung des Innenwerks durch die Außenseiten vorweg zu nehmen. Dargestellt ist auf diesen Außenseiten die Verkündigung. Propheten und Sibyllen schauen aus den Rundbogen oben der heiligen Erfüllung der Weissagung zu. Wie der Meister zu vertrauterer Nähe die Verkündigung dem Local nach in die Wohnung der Stifter hineinversetzt, giebt er deren darunter angebrachten Bildnissen umgekehrt der äußeren Umgebung nach einen kirchlichen Grundzug. Es ist nicht das tägliche Morgengebet, zu dem das Ehepaare hingekniet ist. Sie verrichten es wie an hohen gesegneten Feiertagen. Beide gesondert, ohne Bezug, in Nischen wie die zwischen ihnen befindlichen, als Statuen gemalten Heiligen, von Pfeilern und Rundbogen abgeschlossen. Ein Vorbild, Kindern und Enkeln, dem ganzen Geschlecht, das, wenn es in ihre Kapelle tritt, mit Ehrfurcht und Liebe auf sie hinblickt.

(Nach H. G. Hotho).

15. Hans Memling und das Danziger Weltgericht.

Eines der berühmtesten Werke nordischer Kunst, durch seinen Werth sowohl wie durch seine Schicksale, ist das unter dem Namen des „Danziger Bildes“ in der dortigen Marienkirche aufgestellte „jüngste Gericht“. In den Kämpfen Danzigs mit Holland, 1473, wurde das Bild von einem Danziger Schiffer zugleich mit einer reich beladenen Galeere erobert und auf dem S. Georgenaltar der Marienkirche zu Danzig aufgestellt. Kaiser Rudolph wünschte 1635 das Bild zu erwerben und bot 40,000 Goldgulden dafür, aber vergeblich. Peter d. Gr., der es im J. 1716 gesehen, ließ ebenfalls über den Ankauf desselben mit dem Rathe unterhandeln; der

Kirchenvorstand aber war der Ansicht, „weil das Bild wegen seiner ungemein raren Kunst keinem Gelde kann verglichen, noch wegen darauf gethanen Gelübdes von Jemand verkauft werden, also wirds wohl niemals in eines Anderen Besitz oder einen andern Ort gesetzt werden." 1718 erfuhr es eine ziemlich rohe Restauration.

Fig. 108. Danziger Weltgericht. Obere Hälfte des Mittelbildes.

Nach der Besetzung Danzigs durch die Franzosen ließ es Denon nach Paris entführen. Als 1815 die geraubten Schätze wieder zurückgeholt wurden, war das Danziger Bild das erste, dessen man sich versicherte. In Berlin, wohin man es zunächst brachte, wurde es sorgfältig restaurirt. Um es für das dortige Museum zu gewinnen, wurden der Stadt Danzig verschiedene Anträge gemacht, auf welche

die Stadt jedoch nicht einging, so daß sie 1817 wieder in Besitz ihres Heiligthums kam.

Das Bild ist ein sogenanntes Flügelbild von großen Dimensionen. Im Mittelbilde (Fig. 193 u. 194) thront Christus auf dem Regenbogen, mit der Weltkugel als

Fig. 194. Danziger Weltgericht. Untere Hälfte des Mittelbildes.

Schemel seiner Füße, die Rechte segnend erhoben, die Linke abweisend gesenkt; über ersterer ein Lilienstengel, über letzterer ein Schwert mit gesenkter Spitze schwebend. Vier Engel mit den Passionswerkzeugen nehmen zu beiden Seiten den obern Raum ein. Darunter sitzen, Wolken unter sich, die Apostel, vorn knien rechts von Christus Maria, links der Täufer Johannes. Unter Christus schweben Engel, die mit der

Fig. 195. Flügel vom Danziger Weltgericht.

Posaune zum Gericht rufen, das bereits im vollen Gange ist. In der Mitte des Bildes steht in goldener Rüstung und brokatenem Mantel, hinter welchem die Schwingen mit Pfauenfedern sich glänzend ausbreiten, der Erzengel Michael, in der Linken eine Waage, deren eine Schaale durch eine fromme Seele niedergesenkt wird, während eine zu leicht befundene aus der andern vom Erzengel vermittelst eines Kreuzes in die Verdammniß gestoßen wird. Die Auferstandenen zu seiner Rechten, eine dünne Zahl, erscheinen als die Gerechten, und nur ein Unberechtigter wird zugleich von einem Engel zurückgestoßen und von einem Teufel zurückgezogen; die Seelen zur Linken, ein voller, dichter Schwarm, werden der Hölle zugedrängt, die sich auf dem Flügelbilde (Fig. 195) daneben aufthut. Hier sieht man aus einer tiefen Felsschlucht Flammen aufschlagen, in welchen die Verdammten gestürzt werden, während hoch oben ein Engel mit der Posaune an den Sprecher des Gerichts erinnert. Auf dem andern Flügel (Fig. 196) ist der Aufgang in das Paradies, an dessen untersten Stufen Petrus die Seligen begrüßt, während weiter oben Engel ihnen Gewänder überziehen, da sie sämmtlich unbekleidet sind. Vom Eingang des Paradies, einem gothisirenden Kirchenportal, herab, bewillkommen Engel die Ankommenden mit

Fig. 196. Flügel vom Danziger Weltgericht.

Gesang und Posaunenklang. Fig. 197 giebt einen der schönen Engelsköpfe auf diesem Flügel wieder.

Wie früher öfters ist auch hier die triumphirende Kirche zum Gegenstand eines Altargemäldes gemacht; aber es ist in erweiterter und besonders belebterer Darstellungsweise als je vorher geschehen. Schon bei den Aposteln sehen wir eine Bewegung, die eine warme Theilnahme an der Handlung kund gibt; die größte Mannichfaltigkeit des Ausdrucks herrscht unter den Auferstandenen. Rührend ist, wie Petrus einem wie verlegen halb ins Knie sinkenden Alten gütig die Hand reicht, und wie ein Jüngling daneben über diese Herablassung sich verwundert. In den Formen des Nackten, davon bisher in der nordischen Kunst noch nie ein so ausgedehnter Gebrauch wie hier gemacht worden, zeigt der Meister des Bildes ein viel entwickelteres Naturstudium, ein feineres Gefühl für Schönheit, wie denn der kurz vorher genannte Jüngling von überraschender Lieblichkeit ist. Ueberhaupt herrscht in dem Bilde, ungeachtet der noch nicht ganz überwundenen Magerkeit der Gestalten, das Element der Anmuth vor, und der Künstler gebietet über eine vor ihm noch nicht gekannte Schönheit, Mannichfaltigkeit und selbst Kühnheit der Stellungen und Bewegungen, wobei er weder Umstürzungen, noch Ver-

kürzungen der Figuren scheut. Das Oval der Frauenköpfe ist voll, wie die Formen des Gesichts, die Carnation zeichnet sich durch einen feinen lichtbraunen Schattenton aus.

Auf den Außenseiten der Flügel steht links in einer Nische, grau in grau, Maria mit dem bekleideten Christuskind im Arm, das mit beiden Händen einen Vogel hält und auf dem nebenknieenden Donator herabsieht. Auf dem anderen Flügel steht im Kampf mit zwei fratzenhaften Dämonen der Erzengel Michael, daneben kniet des Stifters Gattin im rothen Kleide. Bei beiden Stiftern sind ihre Wappen angebracht, bei dem weiblichen steht ein Zirkel mit dem Motto: „Pour non fallir."

Fig. 197. Engelkopf aus dem Danziger Weltgericht.

Ist auch die Entstehungszeit des Bildes durch die auf einen Leichenstein im Hauptbilde befindliche Jahreszahl 1467 bezeichnet, so fehlt hingegen doch jede Kunde von dem Urheber desselben und nur die Stylverwandtschaft läßt auf einen der bedeutendsten unter den Nachfolgern der van Eycks schließen. Früher dem holländischen Meister Albert van Ouvater zugeschrieben, wird das Danziger Bild jetzt mit mehr Rechte den Werken des Hans Memling beigezählt.

Durch den begabten, phantasievollen Hans Memling, einen Schüler von Rogier van der Weyden d. ä., wie man annimmt, fand die van Eyck'sche Kunstrichtung ihre erfolgreiche Fortbildung. Man war bisher sehr schlecht über die Lebensverhältnisse dieser anziehenden Künstlergestalt unterrichtet. Erst neuerdings haben die archivalischen Forschungen von James Weale einiges Licht gebracht. Die romantischen Fabeln freilich, mit denen die Nachwelt den herrlichen Meister schmückte, sind

dabei in ihre Nichtigkeit zerflossen. Hans Memling war demnach nicht arm, wie man bisher fabelte, er diente nicht als Soldat, er hat nicht lange Jahre im Hospital St. Jean zu Brügge gesiecht und demselben aus Dankbarkeit Bilder gemalt und er ist auch nicht in Spanien gestorben. Im Gegentheil, er tritt uns in urkundlichen Mittheilungen als ein tüchtiger und fleißiger Bürger der herrlichen, alten flandrischen Stadt entgegen. Hans Memling's Name wird zuerst im Jahre 1479 als eines Eingesessenen von Brügge aufgeführt. Er hatte eine Frau mit Namen Anna, die wahrscheinlich 1487 starb und ihm drei Kinder hinterließ, für welche im besagten Jahre eine Vormundschaft gestellt wurde. Er war ferner vermögend, besaß Häuser und Gründe und schoß sogar der Stadt in dem Kriege zwischen Kaiser Maximilian und Frankreich Geld vor. Im Jahre 1495, wo die Vormünder Rechenschaft über das Vermögen ablegen, gehörte er nicht mehr zu den Lebendigen. Diese auf schriftliche Urkunden gestützte Nachrichten werfen, wie gesagt, eine Menge der früheren Annahmen, besonders auch das Datum seines Todesjahres, das bald auf 1499, bald auf 1509 oder 1510 gesetzt wurde, über den Haufen. Ob er deutscher Abkunft war, worauf allerdings der Name hinzudeuten scheint, bleibt immer noch unentschieden.

Zahlreiche Werke an den verschiedensten Orten Europas werden dem Meister zugeschrieben; die meisten sind ohne irgend eine Bezeichnung und werden blos ihrer Stylverwandtschaft wegen ihm beigelegt. Außer dem Danziger Bilde, das aus seiner Frühzeit stammt, nennen wir von seinen späteren Werken noch die Altartafeln im Dom zu Lübeck und im Hospital des h. Johannes zu Brügge, wie endlich den, ebenfalls am letztgenannten Orte befindlichen berühmten Ursulakasten. Mit einer liebenswürdigen, poetischen Empfindung ausgerüstet, bezeichnet Memling, allerdings ohne die Großartigkeit der van Eyck'schen Auffassung, welche von der miniaturhaften Behandlung niedergehalten wurde, einen Fortschritt der Schule auf der Grundlage treuen Naturstudiums. Aber diesem Studium fehlte zu sehr der gleichzeitige Einblick auf die Antike: der Formensinn blieb gebunden und die Schule vermochte nicht zu jener hohen Freiheit und Vollendung durchzudringen, welche die italienische Malerei zur klassischen Schönheit führte.

(Nach E. Förster und Weale.)

16. Die Anfänge der Renaissancekunst.

Wenn ein bekanntes geflügeltes Wort sich äußert, die Sprache diene den Diplomaten nur dazu, ihre Gedanken zu verbergen; so muß die Kunstsprache, das bequeme Fächerwerk der Terminologie, häufig herhalten, die Gedankenlosigkeit zu verdecken. Zu den Worten, die sich gern einstellen, wo die Begriffe fehlen, gehört auch der Ausdruck Renaissance. Das Dictionär der Akademie hat ihm das französische Bürgerrecht versagt, dennoch ist er in allen Sprachen heimisch und wird als geprägte Münze ohne Bedenken ausgegeben und angenommen. Man faßt gewöhnlich die Renaissancekunst als eine Nachblüthe der Antike auf, glaubt an eine Unterbrechung des tieferen Phantasielebens in den Zeiten des Mittelalters und behauptet, erst mit dem plötzlichen Erwachen des Sinnes und der Liebe für die Antike, im 15. Jahrhundert

habe sich der Architektur wie der Plastik und Malerei eine neue, glorreiche Bahn eröffnet.

Keinesfalls sind die Anfänge der Renaissance mit der Wiedergeburt der Antike gleichbedeutend zu setzen; sie war das Ziel, das alle Künstler mit Wahrheit und Bewußtsein anstrebten, und es giebt auf diesem Felde durch das ganze Mittelalter hindurch kein Streben, das nicht als eine Nachblüthe antiker Kunst zu betrachten wäre. Man thut dem Mittelalter Unrecht, wollte man es als einen leeren Zeitraum darstellen, der nichts zum idealen Streben beigetragen hätte; vielmehr ist das Nachleben des antiken Geistes überall zu erkennen und zu verfolgen. Gehört doch das Mittelalter im Allgemeinen zu den bestverleumdeten und am schlechtesten gelobten Zeitabschnitten der Geschichte, man preist Vorzüge, die es in geringem Grade besessen, und klagt über Mängel, die ihm ebenso fremd sind. Man begeistert sich für die friedliche und freie Ordnung der öffentlichen Zustände und übersieht den Kampf der Stämme und Stände; man preist sein Gottvertrauen und eine ideale Frömmigkeit, die nur zu oft in Aeußerlichkeiten ausartete; man klagt, daß ihm der Formensinn mangelt, oft seine Phantasie unfrei, und urkundlich gab es gerade damals eine große Rührigkeit in der Kunst, die, wenn ihr auch ihr Ziel nicht klar bewußt vor Augen schwebte, doch die Antike stets als Leitstern vor sich sah, ja sie als mustergültige Tradition, als allgemeine Grundlage und Ausgangspunkt erkannte. Die Verhältnisse hatten die Kunst gezwungen, sich vor allem Andern dem religiösen Kultus zu widmen und damit ganz besondern Bedürfnissen zu dienen. Da waren große Tempel zu bedecken, Gewölbe zu construiren und neue technische Probleme, wie sie in solcher Schwierigkeit den Griechen nicht häufig vorkamen, stellten sich dar. — War nun der Künstler an allgemein gegebene Anforderungen und Gesetze gebunden, so folgt er doch in Allem, wo er sich frei empfinden durfte, dem idealen Zuge, der ihn zu der Antike führte, die denn auch in allem äußern Schmuck ihren gebührenden Antheil findet. Wie sich die Säule mit dem Boden verbindet, wie das Kapitäl sich kräftig stützend ausbeugt, wie die Profillinien sich heben und die ganze Fülle der Ornamente — in alle dem hat schon die romanische Kunst sich Rath erholt bei der Antike, und wo man einen Ansatz zu originellen Schöpfungen machte, die Raute, das Zickzack, das Schachbrett u. s. w. einzuführen suchte, da dauerten solche Bestrebungen nur kurze Zeit und mußten bald dem idealen Geschmack weichen. Ja eine heilige Scheu gab solche Versuche bald gänzlich auf; wo man nichts Besseres zu schaffen vermochte, fand man sein Verdienst im Nachahmen.

Wo sich über die Stürme der Völkerwanderung hinaus ein Denkmal erhalten hat, da wird es reproducirt und neueren Werken als Hauptschmuck hinzugefügt. So sieht man Triumphbogen römischer Kaiser in Portalbauten dargestellt. Der sächsische Baumeister, ganz erfüllt von dem Anblick des antiken Gebälkes, das auf Säulen ruht, kann es nicht wiedergeben, aber er imitirt es im Dome zu Paderborn, soweit die ihm vorgeschriebenen Gesetze es gestatten. Der schwedische Gießer studirt mit dem Geheimniß des Erzgusses auch das der antiken Formenschönheit und schmückt den Augsburger Dom mit Centauren und anderen Gestalten antiken Lebens. Der Sinn verfeinert sich, ein dunkles Ahnungsvermögen treibt dazu, die Kunst in das Geleise der Antike zu bringen, und bis in das Kleinste hinein erstrecken sich diese Bemühungen. Antike Gefäße, auf Thierbeinen ruhend, um die Beweglichkeit auszudrücken, werden so gerne nachgeahmt, daß bald kein Leuchter ohne dies Symbol entsteht, und zwar mit klarer Erkenntniß, daß es eben Symbol sein soll. Löwenköpfe an griechischen Tempeln führen dazu, auch an christlichen Kirchen diese Portalwächter anzubringen, und das Medusenhaupt, das von dem Heiligthume alles

Unreine zurückschrecken soll, ist als dasselbe Sinnbild auch an dem Kaiserdom zu Goslar angebracht.

Wen das nicht davon überzeugt, daß sich der Geist der Antike durch das ganze Mittelalter hindurch erhielt, der blicke auf Virgil, der zuerst nur von den Grammatikern gekannt, im Volksglauben als Prophet den Sybillen beigesellt, eine ganz bestimmte Gestalt annimmt. Kein Pilger wandert nach Italien, der sich nicht von ihm berichten ließe, und keiner kehrte von da zurück, der nicht von ihm berichtete. Aber seine Zauberkraft heftet sich an Werke der bildenden Kunst und mit seinen Zaubermitteln schafft er Wunder der Technik. So wird Virgil der riesige Träger antiker Kunst und durch ihn wird jedes Kunstwerk lebendig, zugleich abstoßend und anziehend, stets individuell berührend. — Demnach hatte die Renaissance nicht erst nöthig, den Grund der Antike neu zu schaffen, und thatsächlich hat sie sich nie zu diesem Belebungsversuche bekannt.

Ihr eigenthümlicher und unwiderstehlicher Reiz, der uns aus den Palastbauten und Fresken in Florenz und anderen italienischen Städten entgegenspricht, ist der vielverheißende Anfang eines schönen Kunstlebens, aber eine Wiedererweckung der Antike ist er nimmermehr. Die ganze Bauart dieser Periode, Quadern wie von Gigantenhand gethürmt und nur sparsam von halbrunden Fenstern unterbrochen, widersprechen den antiken Grundgesetzen und ihrem luftigen Säulenbau, und Ghiberti, wie Donatello's herbe Natürlichkeit, die sich nur auf das Lebendige und Wahre richtet, würde einen nachgebornen Griechen in Erstaunen setzen. Was uns die Fresken des 15. Jahrhunderts zeigen, diesen köstlichen Natursinn, die charakteristische Darstellung, das Vermögen, mächtig zu wirken, die Wärme des Colorits, die Gluth der Empfindung, Alles, was uns in der Sixtina ernst und würdevoll entgegenspricht — wer erkennt darin die bloße Wiedergabe der Antike? Erst Raffael ist es gelungen, sich inniger mit ihr zu vereinigen und auch bei ihm erblicken wir die Natur in ihrer naiven Wahrheit und nicht das abgeschlossene Ideal. Um aber, nachdem wir somit erfahren, was die Renaissance nicht ist, auch zu lernen, was sie ist, bedarf es eines kurzen, historischen Rückblicks.

Wenn von dem Nachleben der Antike im Mittelalter gesprochen wurde, so schließt das nicht aus, daß dieses Nachleben mancherlei Schwankungen und Schwächungen ausgesetzt war, deren bedeutendste jenseits der Alpen durch die sogenannten Gothen hervorgebracht wurde. In dem Bürgerthum der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts hatte sich der Corporationsgeist in strammer Weise ausgebildet und sich vorzüglich im nördlichen Frankreich zu einem Spießbürgerthum entwickelt. Ansehnliche und durch ihren Reichthum bedeutende Männer strebten nach Oberherrschaft, und ein lebenskräftiges Element mit seinen Gewohnheiten des Wohllebens und der innern Kraft gelangte zur Geltung. Die Poesie, bis dahin ein Schatz der Adligen, geht zu den Meistersängern über und gestaltet sich bürgerlich, und auch die bildenden Künste schließen sich an das gediegene Handwerk an, das seine Freude in Darstellung schwieriger Aufgaben findet.

So entstehen weite Hallen, das Volk zu fassen, riesige Verhältnisse imponiren dem beschränkten Sinn, technische Geschicklichkeit erfreut den sachverständigen Mann, und zähe Ausdauer, emsiger Fleiß bilden bald ein charakteristisches Merkmal der gothischen Kunst. Jetzt löst man das Problem, einfache Steine durch Spitzbögen zu verbinden, man setzte nach innen schlanke Säulen, nach außen mächtige Pfeiler und schafft Wunder der Technik, und der abwägende Verstand spielt mit dem Gleichgewicht der Kräfte, während die Aesthetik aus dem Gleichgewicht gekommen war. Wie nun aber die Gothik daran geht, ihr mächtiges Werk mit Ornamenten zu ver-

sehen, da fehlt es ihr an der antiken Empfindung und sie vermag nichts weiter, als das einmal Gefundene aufs Neue zu produciren. Charakteristisch ist es, daß man nach Jahrhunderten ein unvollendet gebliebenes Werk der gothischen Baukunst wieder aufnehmen und zu Ende führen kann, ohne fürchten zu müssen, daß man irgend etwas daran verfehlt, charakteristisch auch, daß man die wenigsten Baumeister auch nur dem Namen nach kennt und für noch wenigere ein lebendiges Interesse hegt. Denn ihre Werke sind Schöpfungen des ganzen Volkes und nicht des einzelnen Individuums. Ganz im Gegensatze dazu weht durch die Renaissance ein Hauch persönlicher Empfindung und man wäre im Stande, von den Werken eines Michel Angelo, eines Raffael auf diese Männer und ihre Charaktere zurückzuschließen, wenn uns auch jede andere Nachricht über sie fehlte, so ernst tritt uns der große Geist des Einen entgegen, so voll Wohllaut und Harmonie die Schöpfungen des Anderen. Solch individuelles Sichselbergeben, das den Italienern Bedürfniß ist, bildete die Gegenströmung gegen die Gothen, die sich im bürgerlichen Dasein verliefen; und wenn ihre gewaltigen Werke Schöpfungen des ganzen Volkes genannt wurden, so gab es dafür in Italien eine Art seltsamer Menschen, die all ihren Werth in der Geltung des Individuums suchten und fanden und tonangebend im Vordergrunde der socialen Welt standen. Sie gehörten keinem abgesonderten Stande an, verspotteten jede Fachwissenschaft, verlangten, im Rath gehört zu werden, ohne die Lasten des Staates zu tragen, und beanspruchten die Gunst der Kirche, ohne sich ihren Dogmen zu unterwerfen. Diese trotzigen Universalmenschen waren überall zu Hause, blieben sich in allen Lagen des Lebens gleich, nur auf sich selber fußend, und auch die bildende Kunst des 15. Jahrhunderts war nicht im Stande, dem Einfluß dieses reinen Humanismus zu widerstehen.

Wie somit der individuelle Mensch zur vollsten Geltung gelangte, hatten die Künstler nichts mit dem Inhalt ihrer architektonischen Schöpfung zu thun, denn daran arbeitete die ganze Nation, aber in dem Wie des Werkes waren sie ganz frei und selbständig und folgten allein ihrer Eigenthümlichkeit. Die Wahl des Platzes, die den Gothen ganz gleichgültig war, trat hier in die erste Reihe, und war diese günstig getroffen, so erhob sich das Kunstwerk in harmonischen Proportionen. Denn in den Grundprincipien der Architektur hat die Renaissance nichts geändert, sie fügte nur den Rythmus hinzu, der uns aus ihren Werken wie singend und klingend wohlthuend berührt. Aus ihren Schöpfungen, in die sie ihre ganze Persönlichkeit hineinlegten, erkennen wir die Künstler so gut wie aus ihren Biographien, aber was uns vor Allem entgegenspricht, das ist die Freude und der Lebensmuth, und lieber verzichtet ein Maler dieser Zeit auf Composition, als auf Naturwahrheit, und findet seine Aufgabe darin, sich mit seiner ganzen Persönlichkeit für seine Arbeit verantwortlich zu machen. Der aber diese Persönlichkeit am meisten betont, ist nicht Raffael, nicht Michel Angelo, sondern Lionardo da Vinci, der alle Vermögen seiner Seele angespannt hatte und von sich sagen durfte: „Ich kann Alles, was ein Mensch kann, weiß Alles, was Menschen wissen können.“ Aber so wie er auch den Humanismus in sich darstellte, so war er doch nicht der erste Vertreter desselben. Dieser Ruhm gebührt vielmehr Leo Battista Alberti, einem Muster gleichmäßiger Ausbildung des Geistes, wie des Körpers, der Repräsentant des vollkommen modernen Menschen.

Wenn man die Formfreude und das Walten des persönlichen Elements in der Kunst des 15. Jahrhunderts festhält, so erfährt man, daß es sich, wenigstens in der ersten Renaissanceperiode, keineswegs um eine bestimmte Nachahmung griechischer Künstler handelte. Jene Zeit fand in der Antike zunächst nur die schönere Natur

und suchte durch ihr Studium die Ausdrucksmittel zu bereichern, eine größere Sicherheit in der Anwendung der Formensprache zu gewinnen. Daneben fanden die Renaissancekünstler in der Antike die kräftigste Stütze, ihren Werken den Wiederschein ihrer persönlichen Empfindungen aufzudrücken, in denselben das Vollgefühl der Kraft und der umfassenden harmonischen Bildung und der Freude an genußreichem Leben, das sie durchströmt, auszusprechen. Dem Architekten des 15. Jahrhunderts vor Allem liefert sie das Material für die Decoration und leiht damit seinen Werken den köstlichsten Reiz. Ohne das Studium der Antike hätte die Renaissance ihr Ziel nicht erreicht, wäre dem persönlichen Empfinden des Künstlers kein so großer und so glänzender Spielraum vergönnt gewesen. Der persönliche Hauch aber, welcher die Kunst durchweht, die reiche, harmonisch und vielseitig gebildete künstlerische Persönlichkeit, in welcher das artistische Werk wurzelt, ist Anfang und Ende der Renaissancekunst. Wie der Bruch mit dem Handwerksgeiste, die Herrschaft der freien Persönlichkeit den Anfang der Renaissance bildet, so führt die Beschränkung der ersteren auch das Ende derselben herbei. Als in der Mitte des 16. Jahrhunderts der Humanismus gebrochen wurde, da war es auch mit der Renaissancekunst vorüber.

(Nach A. Springer).

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Charakterbilder

aus der

Kunstgeschichte.

Zur Einführung in das Studium derselben

zusammengestellt und herausgegeben

von

A. W. Becker.

Dritte Auflage,

völlig umgearbeitet, vermehrt und verbessert

von

C. Clauss.

Mit Illustrationen.

III. Abtheilung: Die neuere Zeit.

Leipzig.

Verlag von E. A. Seemann.

1869.

Vorwort

zur ersten Auflage.

Es war die Absicht des Herausgebers dieser Zusammenstellung kunsthistorischer Schilderungen, das Wissenswürdigste auf dem Gebiete der Kunstgeschichte hervorzuheben und gebildeten Leserkreisen in möglichst anziehender Form zugänglich zu machen.

Das Streben unserer Zeit, wenigstens die Resultate der wissenschaftlichen Forschung da, wo Muße und Vorbildung zum tieferen Eingehen auf das Studium mangelt, in den Kreis der allgemeinen gesellschaftlichen Bildung zu ziehen, hat sich in neuerer Zeit auch dem Kulturleben der Völker und insbesondere der höchsten Blüthe desselben, der **Kunst**, mit Vorliebe zugewandt. Der Besuch der Gemäldegalerien, Museen und durch berühmte Bauwerke ausgezeichneten Orte, welcher durch die Bequemlichkeit und Schnelligkeit des Reisens heutzutage ungemein erleichtert ist, mag vielleicht den äußeren Anstoß dazu gegeben haben. Es lag das Verlangen nahe, diese fremde Welt zu begreifen; und wenn die ersten Schritte zur Erkenntniß geschehen waren, wird dem äußeren Antriebe ein wärmeres und innigeres Interesse an dem Gegenstande in den meisten Fällen gefolgt sein.

Möge daher die vorliegende, durch zahlreiche, zum Theil treffliche Abbildungen erläuterte Sammlung, deren Stücke den anerkannt tüchtigen Werken neuerer Kunsthistoriker entnommen oder, an den Text derselben anlehnend, zu einzelnen Charakterschilderungen abgerundet sind, dem freundlichen Leser nicht nur eine flüchtige Unterhaltung gewähren, sondern ihn auch anregen, mit Hilfe der verdienstvollen Werke von Schnaase, Kugler, Lübke, Vischer, Overbeck u. A. tiefer in das Wesen der Kunst einzudringen. Denn keine Materie menschlichen Wissens wird bei einmal dafür erwachtem Interesse mehr geistigen Genuß und innere Befriedigung gewähren als die Geschichte der zweiten Weltschöpfung, die den göttlichen Geist auf dem Grunde der Menschenseele wiederspiegelt.

Der Herausgeber.

Illustrationsverzeichniß.

I. Abtheilung.

Titelbild: Büste der Niobe.

II. Abtheilung.

Titelbild: Der Dom zu Mainz.

III. Abtheilung.

Die Kunst der neueren Zeit.

Einleitung.

Mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts hebt, unter den reformatorischen Bewegungen auf allen Gebieten des geistigen Lebens, auch für die Kunst eine neue Zeit an. Die Phantasie scheidet aus dem Bündniß mit der Religion und wendet sich der Welt zu und im freien Umgang mit derselben wird erst jetzt die Subjectivität, welche wir mit dem Christenthum in die Kunst eintreten sahen, mündig gesprochen. Während im Mittelalter alle Künste unter der Botmäßigkeit der Architektur aus dem Ganzen und auf das Ganze hinarbeiteten, trennen sich jetzt die einzelnen Künste von einander und verfolgen jede ihre besonderen Bahnen, die aber sämmtlich auf Ein und dasselbe Ziel hin gerichtet sind. Dies Ziel ist nicht mehr ein rein religiöses, kirchliches, wie im Mittelalter, sondern ein mehr künstlerisches. Indem man das Einzelne, Individuelle, Persönliche in naturgemäßer Bildung zu idealer Schönheit auszuprägen, die einzelne Persönlichkeit als den Träger der Idee darzustellen strebte, durchbrach man das Princip der Gemeinschaft und Allgemeinheit, das im Wesen der Kirche liegt und welches das Mittelalter bis zur völligen Vernichtung aller persönlichen Geltung, aller Freiheit und Selbständigkeit überspannt hatte.

In der Architektur giebt sich die veränderte Zeitstimmung in dem Ueberwachsen der weltlichen Zweige der Baukunst kund; der religiöse Bau hört auf stylbildend, maßgebend zu sein. Italien, das seine Anhänglichkeit an das einheimische Alterthum nie verläugnet hatte, griff zuerst wieder mit Entschiedenheit nach antiken und zwar den antik-römischen Bauformen zurück. Man hat die Baurichtung, die sich so herausbildete und unter deren Einfluß wir noch jetzt stehen, die Renaissance genannt. Drei Perioden sind es, welche man wieder in ihr zu unterscheiden pflegt: die Frührenaissance (1400—1500), die sich durch das Suchen nach dem Gleichgewicht zwischen den Raumverhältnissen und ihrer besten Decoration charakterisirt; die Hochrenaissance (1500—1580), die goldene Zeit der modernen Architektur, in der jene Harmonie zwischen den Hauptformen und einer maßvollen Decoration gefunden erscheint; endlich der Barock- oder Rococostyl (1580—1800), die Zeit des Verfalls, in der jede strengere Compositionsweise in einem wild ausschweifenden Spiel mit decorativen Formen untergeht. Die Geburtsstätte der Renaissance wurde durch Filippo Brunellesco Florenz. Seine Hauptwerke sind die Kuppel des Doms, S. Spirito, S. Lorenzo und der Palast Pitti. Neben

Brunellesco wird Leon Battista Alberti, der noch bewußter, schulgemäßer die Antike aufnahm, als Gründer der modernen Baukunst betrachtet. Ihnen folgten in Florenz und Toscana überhaupt Michelozzi, Benedetto da Majano, Simone Cronaca u. A.; in der Lombardei Ambrogio Borgognone; in Venedig, wo ein heiter phantastisches Element an die Stelle des Ernstes der florentinischen Paläste tritt, Pietro Lombardo u. s. w. Der Begründer der römischen Schule und der Hauptmeister der Hochrenaissance ist Bramante. Während seinen mailändischen Bauten noch die jugendliche Decorationslust der Frühzeit eigen ist, tragen seine römischen Werke das edle Gepräge der Blüthenepoche. Ihm ist Peruzzi mit der Farnesiua, Antonio da Sangallo, wie Raphael und Giulio Romano in ihrer Bauthätigkeit anzureihen, ebenso der Florentiner Sansovino, der in Venedig eine Schule gründete. An dem Ende dieser Periode steht Michel Angelo. Mit seinen früheren Werken in Florenz und Rom noch in der goldenen Zeit fußend, leitete er, fortgerissen von seiner gewaltigen Subjectivität, schon den Barockstyl ein. Maßvoller, gesetzlicher bleiben seine Schüler Vignola und Vasari. Auch Palladio, dessen Hauptwerke sich in Vicenza und Venedig befinden, steht noch innerhalb der Hochrenaissance, wie der treffliche Galeazzo Alessi, dessen Wirken hauptsächlich Genua angehört. Dann aber traten die Ausartungen des Barockstyls ein, welchen das 17. Jahrhundert pflegte und der in Bernini und Borromini seine Koryphäen erhielt. Der „neuitalienische Baustyl" wanderte zunächst nach Frankreich mit den italienischen Künstlern, welche Franz I. und Heinrich II. dorthin beriefen. Zu den frühesten Renaissance-Bauten gehören die Schlösser von Chenonceaux, Chambord und die älteren Theile des Schlosses von Fontainebleau. Einheimische Künstler waren Jean Bullant, Pierre Lescot, Phil. Delorme, der Baumeister der Tuilerien; Jacques de Brosse erbaute den Palast Luxembourg. Unter Louis XIV., zur Blüthezeit des Rococo, glänzte Claude Perrault mit dem Louvre und Mansart mit dem Schloß von Versailles. Zu einem üppigen malerischen Decorationsstyl, den man daher auch den Platereskenoder Goldschmiedstyl nennt, gestaltete sich die Frührenaissance in Spanien. Als prächtigstes Beispiel gilt die Kathedrale von Toledo. Später, gegen Ende des 16. Jahrhunderts gelangte ein strengerer classischer Styl zur Geltung, der, wie im Eskurial, nicht ohne eine gewisse düstere Grandezza auftrat. In England fand die Renaissance erst spät und weniger allgemeinen Eingang; als der Begründer derselben gilt Inigo Jones, der Erbauer von Whitehall und dem Hospital zu Greenwich; ihm folgte Christopher Wren mit der Paulskirche in London. In den Niederlanden machte sich anfangs ein sehr zierlicher Uebergangsstyl geltend, wie an den früheren Bauten in Lüttich, Brügge und Antwerpen. Von holländischen Baumeistern wird J. van Campen, als Erbauer des Amsterdamer Rathhauses gerühmt. Schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden in Deutschland bedeutende Renaissance-Bauten, so das Belvedere bei Prag, der sogenannte Otto-Heinrichs-Bau des Heidelberger Schlosses. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts baute Elias Holl das Augsburger Rathhaus, Eucharius Holzschuher das Nürnberger Rathhaus. In der Mitte des Jahrhunderts fördern die zahlreichen Bauunternehmungen der Jesuiten die Richtung der Architektur nach rein äußerm Pomp (Jesuitenstyl). Das 18. Jahrhundert baute vorwiegend im Barockstyl weiter: zu Anfang edler und gehaltener, in der Mitte prunkvoll, nüchtern gegen das Ende. Hieher gehören das Zeughaus in Berlin von Nehring und Joh. de Bodt, das königliche Schloß ebendaselbst von Schlüter, die Bauten Fischer's v. Erlach in Wien und Prag, der bischöfliche Palast zu Würzburg von J. B. Neumann; endlich die Palastbauten

Friedrich des Großen in Potsdam und Berlin ausgeführt durch v. Knobelsdorf; der Zwinger in Dresden von Pöpelmann und die katholische Kirche daselbst von Chiaveri.

Auch die Plastik nimmt, einem malerischen, realistischen Zuge folgend, im 15. Jahrhundert einen neuen Aufschwung. In Italien hatte bereits, wie wir sahen, die mittelalterliche Bildnerei die Basis geliefert, auf der man weiter streben konnte. Wiederum ist es Toscana, das an der Spitze der Bewegung marschirt. Jacopo della Quercia, von der Trefflichkeit seiner Arbeit an einer Brunneneinfassung „Della fonte" zubenannt, der Meister der vielbewunderten Bronze-Thüren des Baptisteriums Lorenzo Ghiberti, Luca della Robbia, der für seine rührenden und lieblichen Figuren eine eigene Gattung glasirter Terracotta erfand, ebenso Donatello sind die einflußreichsten Träger dieser neuen Bestrebungen. Während auf den Werken der erstgenannten Meister noch ein Hauch jener naiven Innigkeit des gothischen Styls ruht, zeigen die eng an die Natur sich anschließenden Formen Donatello's schon etwas von dem leidenschaftlichen Wurf, welchen später Michel Angelo zu jener Ueberkraft, jener feurig bewegten Hinwendung nach etwas außen Liegendem steigert, die bei ihm selbst noch genial groß ist, durch die Genialität ihre Verletzung des plastischen Styles rechtfertigt, aber, unnachahmlich, doch zur Nachahmung reizt und die Manier einleitet. Zeitgenossen oder Nachfolger Donatellos waren der als Baumeister bereits gerühmte Brunellesco, ferner Andrea Verrocchio, Antonio Pallajuolo, Benedetto da Majano, Matteo Civitali und Mino da Fiesole. In Venedig waren besonders die Lombardos thätig, in Neapel Andrea Ciccione, Angelo Agnello di Fiore u. A. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts trat die Sculptur der Renaissance, nachdem sie ihre Formen am Alterthum und der Natur gereinigt, durch eine große Zahl hochbegabter Meister in den Vollbesitz aller künstlerischen Mittel und erreichte so ihren Höhepunkt. Einer der ersten Künstler, neben dem großen Michel Angelo, ist Andrea Contucci genannt Sansovino. Von Zeitgenossen des M. Angelo sind noch zu nennen Montorsoli, Tribolo und der berühmte Bildhauer, Erzgießer und Goldschmied Benvenuto Cellini, dazu A. Riccio von Padua und Jacopo Sansovino. Gegen das Ende des Jahrhunderts folgen die Künstler blindlings der zum Verfall der Plastik führenden Richtung M. Angelo's, und nur wenige, wie Giovanni da Bologna, wissen sich ihre Individualität zu wahren. Zur völligen Auflösung aller plastischen Gesetze wird die Manier des leidenschaftlich Bewegten endlich durch Bernini im 17. Jahrhundert ausgebildet. — Mit dem 15. Jahrhundert macht sich auch in der deutschen Plastik ein naturalistischer und individueller Zug geltend und an die Stelle flüssiger und weicher Formen treten magere, scharf markirte, mit eckigen Bewegungen, Uebertreibungen des Ausdrucks und hart- und kleingebrochenem Gefälte. Das reich bemalte und vergoldete Altarschnitzwerk, welches aufkam, förderte diese Richtung. Letztere war von Flandern aus in Deutschland eingedrungen und, wenn unter ihren Werken sich auch manches Erfreuliche und Bedeutende findet, so ist sie doch gegen die vielversprechenden Anfänge der mittelalterlichen Plastik als kein Fortschritt zu betrachten. Eine vorzügliche Holzschnitzerschule scheint in Schwaben gewesen zu sein, wo noch jetzt treffliche Werke von Herlen, Haider, den Syrlins u. A. sich vorfinden. Nicht minder ausgezeichnet und thätig, wenn auch handwerksmäßiger in der Ausführung und von nicht so feiner Empfindung, war die fränkische Schule mit Nürnberg an der Spitze. Die idealistische Richtung Seb. Schonhofer's, in dessen Werken der gothische Styl zu einem besonders reinen und edlen Ausdruck gelangt war, wurde hier schnell

vom Realismus verdrängt. Einer der fruchtbarsten Vertreter desselben ist Mich. Wohlgemuth, bedeutender noch sind Adam Krafft, Veit Stoß und Peter Vischer, in deren Werken die von Italien eindringenden geläuterten Renaissanceformen mit dem nordischen Individualismus und Realismus sich zuweilen zu einer eigenthümlichen, charaktervollen Schönheit verschmelzen. Auch Tilman Riemenschneider von Würzburg gehört zu den namhaftesten Meistern der fränkischen Schule; von den übrigen deutschen Künstlern ist der zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Schleswig lebende Holzschnitzer Hans Brüggemann noch hervorzuheben. Im weiteren Verlauf gab sich die deutsche Sculptur ganz der italienischen hin und sank mit dieser. Nur Andreas Schlüter in Berlin, um 1700, ragt, mit seiner Reiterstatue des großen Kurfürsten, einsam aus dieser Zeit des Verfalls empor. In ähnlicher Weise wußten sich zwei Niederländer durch die gesunde Kraft ihres Talents von dem herrschenden Ungeschmack frei zu erhalten: Franz de Quesnoy, genannt il Fiammingo, und sein Schüler Arthur Quellinus. — In Frankreich, wo im Mittelalter die Plastik besonders im Anschluß an die großen Kirchenbauten ein reges Leben entwickelt hatte, bildete sich in der späteren Zeit des 16. Jahrhunderts, unter italienischem Einfluß, die Schule von Fontainebleau heraus. An ihrer Spitze stehen Jean Goujon, Germain Pilon u. A. Die achtbaren Bestrebungen dieser Schule gingen unter im Zeitalter Ludwig XIV., indem jene theatralisch-effectvolle, häßlich gezierte Darstellungsweise die Oberhand gewann, welche auf lange hin das Antlitz der Kunst vornehmlich der französischen, entstellen sollte.

Die eigentliche Kunst der Neuzeit ist, wie schon gesagt, die Malerei; auch über sie kam in den ersten Decennien des 15. Jahrhunderts ein neuer Geist. Ein begeistertes Studium der Natur begann, und bei dem immer lebendiger werdenden Interesse für die Einzelerscheinung konnte die Trennung der Malerei in verschiedene Gattungen nicht lange ausbleiben. Von großem Einfluß auf diese Wendung war das Schaffen der van Eyck's, war die von Flandern aus über alle Kunstländer sich verbreitende Oelmalerei. (Vergl. Abth. II. S. 114.) Betrachten wir zunächst Italien, so ist es abermals Florenz, wo wir die Historienmalerei der Neuzeit aufblühen sehen, gefördert in ihrer Entfaltung durch die Fresco-Technik*), welche dem großen, plastischen Zug, dem Geist der vorherrschenden Schönheit der Zeichnung besonderen Vorschub leistet. Dieser Geist, immer freier und großartiger sich entwickelnd, ist der Charakterzug der Florentinischen Schule; dieser Geist verklärt zugleich die Wirklichkeit, welcher sich die Florentiner mit aller Daseinswonne hingeben. Die Hingabe an die Natur führt zum Studium der Anatomie, der Perspective u. s. w. Von Masaccio, dem Begründer dieser neuen Kunstweise, erzählt man, daß er zuerst durch die modellirende Wirkung des Lichts die Rundung der Figuren, überhaupt zuerst den vollen malerischen Schein erzielt habe. Filippo Lippo, Filippino Lippi, Benozzo Gozzoli, selbst der alternde Fiesole u. A. eifern ihm nach, und vornehmlich ist es Domenico Ghirlandajo, der in seiner Gestaltenfreude als der geistige Erbe Masaccio's erscheint. Noch weiter in den Detailstudien, nicht aber ohne in Härte und allzu scharfe Charakteristik zu verfallen, gehen Andrea del Castagno, Ant. del Polajuolo, Verrochio; freier, glücklicher auf der naturalistischen Bahn bewegt sich Luca Signorelli, der als der Vorläufer M. Angelo's dasteht. Im

*) Bis auf Giotto wurde — wie man gegenwärtig annimmt — nur in Tempera auf die Mauer gemalt; von Giotto an wurde in Fresco untermalt und al secco darübergemalt; erst seit Ende des 14. Jahrh. begann die eigentliche Frescomalerei.

Gegensatz zu der florentinischen Schule, aber ebenfalls nicht ohne eine gewisse Herbe der Zeichnung, wendet sich die Schule von Padua, unter dem Einfluß von Squarcione und seines großen Schülers Andrea Mantegna, dem classischen Alterthum zu. An die paduaner Richtung knüpfen sich die Anfänge der Schule von Mailand; ihr größter Meister wurde Lionardo da Vinci, der sich von Florenz hierher gewendet hatte; aus seinen Werken tritt uns zuerst der vollendete Styl des Cinquecento*) entgegen. Der Sinn Lionardo's für den weiblichen Seelenzauber ging auf seinen Schüler Bernardino Luini über. Noch sind unter den Künstlern Oberitaliens Giovanni Bellini in Venedig und Francesco Francia in Bologna hervorzuheben, die in der schlichten Anmuth und Empfindungswärme ihrer Darstellungsweise verwandt sind, eine Richtung, welche uns zu der umbrischen Schule führt, deren Ideal die Innigkeit des Seelenausdrucks ist. Indem die genannte Schule dem tiefen Gefühlsausdruck auch die volle Wärme der Farbe gab, wurde sie von hohem Werthe für die Vollendung der italienischen Malerei. Dem bedeutendsten Meister dieser Schule, Pietro Perugino, verdankt Raffael Santi seine Bildung. In Raffael laufen die Vorzüge aller einzelnen Schulen gleichsam wie in eine Spitze zusammen. Durch ihn wurde Rom der Mittelpunkt der Kunst. Nur der mächtige Genius eines Michel Angelo konnte sich hier neben Raffael behaupten. In beiden Künstlern erstieg die Malerei die höchste Stufe, die zu erreichen ihr beschieden war. Mit dem Tode Raffael's beginnt der Verfall. Inzwischen hatten in und ohne Verbindung mit der römischen Schule Andrea del Sarto mit seinem großen und breiten Styl, Fra Bartolommeo mit seiner feurigen Farbe, Sodoma u. A. den Ruhm der toscanischen Schule aufrecht zu erhalten gesucht; während, ohne jeden Zusammenhang mit Rom oder einer andern Schule, in Parma einer der originalsten Maler, Correggio, erstanden war und die venetianische Schule endlich mit Giorgione, Palma Vecchio, Tizian alle Zauber des Colorits entfaltet hatte. Letztgenannte Schule hielt sich durch Paolo Veronese und Tintoretto noch am längsten in dem Sinken der Kunst, das von der Mitte des 16. Jahrhunderts ab immer fühlbarer wird. In der allgemeinen Auflösung suchten die Caracci in Bologna durch Begründung der akademisch correcten Kunstbildung den reinen Styl zu retten; ihrem Eklektizismus wird durch Caravaggio, Ribera (lo Spagnoletto) und Salvator Rosa das Princip des Naturalismus entgegengestellt, welches coloristische Erfolge hatte und nicht ohne anregenden Einfluß auf die sich herausbildende Genre- und Landschaftsmalerei blieb. Andererseits war es auch wieder der Naturalismus, der die Verwilderung beschleunigte, in welcher wir die italienische Malerei im 17. Jahrhundert untergehen sehen. — Wir haben oben angedeutet, wie die altflandrische Schule der Brüder Hubert und Johann van Eyck von großem Einfluß auf die Kunst Italiens war. Die großen Flandrer haben die Richtung des 15. Jahrhunderts, den Realismus, reichlich um ein Jahrzehnt früher bethätigt als Masaccio. Der warme Natursinn, mit tiefem Ernste gepaart, in den miniaturartigen, leuchtenden Bildern der van Eyck's und ihrer Schüler und Nachfolger Roger van der Weyden, Memling u. s. w. mußte überall Wunder wirken. Das durch die Flandrer in die Malerei eingeführte Bindemittel, das Oel, welches hauptsächlich mit das Wunder bewirkte, machte mit einem Schlage der alten Kunst in ganz Deutschland ein Ende. Zuerst nahm Köln die neue Kunst-

*) Cinquecento (eigentlich 500, im gewöhnlichen Sprachgebrauch eine Abkürzung für 1500) nennen die Italiener in der Geschichte ihrer Kunst den Styl des 16. Jahrh.. Die Schöpfer und Träger dieses Styls werden daher häufig auch Cinquecentisten genannt, ihre Vorgänger im 15. Jahrhundert dagegen Quattrocentisten.

weise an, dann Westphalen und Schwaben, wo sie durch Martin Schongauer und besonders Barth. Zeitblom eine freie Weiterbildung findet. Der schlicht bürgerliche Sinn der Nürnberger, der mit scharfen Auge vorwiegend der Form zugewendet ist, gibt, wie in Mich. Wohlgemuth, dem Styl etwas Derbes, Hartes; doch bildet sich hier um den Anfang des 16. Jahrhunderts jene tiefe Charakterzeichnung eines Dürer heraus, welche diesem, neben Hans Holbein d. J., als den größten, deutschen Maler erscheinen läßt. Holbein zeigt dieselbe Tiefe und Originalität des Gedankens, wie Albrecht Dürer, ist aber bedeutender als Colorist und zeichnet sich durch eine in der deutschen Malerei bis dahin einzige Reinheit des Schönheitssinns aus. In schlichterer Naivetät folgt Luc. Kranach, der in Sachsen großen Einfluß gewann. Zu Dürers besten Genossen und Schülern gehören Hans Burgkmair, H. Kulmbach, Schäuffelin, Behaim, Grunewald u. s. w. Eine weitere Fortbildung jedoch, als die deutsche Malerei durch Dürer und Holbein gefunden hatte, sollte ihr nicht werden. Italien war inzwischen die hohe Schule für die Kunst Europa's geworden. Auch die deutschen Maler wanderten dorthin und im Anschauen der Meisterwerke des Cinquecento, warfen sie die scharfe Naturtreue, den harten charakteristischen Umriß, die nationale Eigenthümlichkeit von sich, um die volle Schönheit dafür einzutauschen; die Schönheit aber, welche sie ergriffen, war ohne Lebenswärme. — Was die niederländische Malerei betrifft, so hatte sich deren Hauptsitz aus den flandrischen Gegenden in die von Brabant und Holland zu Anfang des 16. Jahrhunderts hinübergezogen, wo Quentin Messys und Luc. van Leyden ihr die Richtung auf das Sittenbild geben. Zugleich tritt eine Reihe von Malern auf, wie Mabuse, Bernhard van Orley, Coxcie, Schoreel, Hemskerk, welche die Mängel der altflandrischen Schule durch das Studium der italienischen Malerei zu verbessern und beide Kunstweisen zu verschmelzen suchen; aber auch sie werden auf diesem Wege nur leere Formalisten. Gegen ihren conventionellen Idealismus erhob sich um den Beginn des 17. Jahrhunderts eine Opposition, welche der niederländischen Kunst neues Leben, neuen Glanz verlieh. An der Spitze dieser naturalistischen Opposition steht Peter Paul Rubens in Antwerpen, der, reich begabt, die verschiedenen Fächer der Malerei mit gleicher Genialität behandelte. Der bedeutendste unter seinen Schülern war Anton van Dyk. Noch weiter in der Opposition gegen das italienische Formenpathos ging Rembrandt van Rhyn in Amsterdam, der an Gegenständen aus der gemeinen Wirklichkeit die Macht des Colorits offenbart. Von seinen zahlreichen Schülern ist der ausgezeichnetste und eigenthümlichste Gerard Dow, der sich als Genremaler einen Namen gemacht hat. Das 17. Jahrhundert war für die bisher untergeordneten Fächer der Malerei die Epoche der Emancipation aus der Oberherrschaft der Historienmalerei. Sittenbild, Thierstück, Landschaft und wie die Zweige alle heißen, blühen unter dem Einfluß von Rubens und Rembrandt auf. Von Genremalern nennen wir David Teniers, die beiden van Ostade, Jan Steen, Terburg, Netscher, Metzü; von Thiermalern Paul Potter, Snyders, Hondekoeter; von Landschaftsmalern Jacob Ruysdael, Hobbema, Everdingen u. s. w. — Eine bedeutende Geschichte der Malerei hat noch Spanien aufzuweisen, obschon es die Ausbildung derselben vornehmlich dem doppelten Einfluß der italienischen und niederländischen Schulen zu danken hat. Die Blüthe der spanischen Malerei mit Pacheco, Herrera, Zurbaran, Murillo in Sevilla, Velasquez in Madrid, Ribalta in Valencia u. A. fällt in das 17. Jahrhundert. — Frankreich folgte anfänglich den Niederländern des 16. Jahrhunderts, später, wie in der Schule von Fontainebleau, italienischen Meistern. Eine eigenthümliche

französische Kunst beginnt erst im 17. Jahrhundert mit Nicolas Poussin, der einen antikisirenden Styl geltend zu machen sucht, Vouet lehnt sich wieder mehr an die italienischen Naturalisten an, während Lesueur auf die Eklektiker zurückgeht. Lebrun, der Hofmaler Ludwigs XIV., trägt bereits, in einem falschen theatralischen Pathos, das Zeichen des Kunstverfalls. Das innerlich hohle, äußerlich kokette Wesen des 18. Jahrhunderts erreichte in Boucher, dem „Maler der Grazien", seinen Gipfelpunkt. Noch die meiste Eigenthümlichkeit, innerhalb dieser Verfallzeit, wissen sich der phantastische Callot und der graziöse Watteau zu wahren. Große Verdienste haben sich französische Künstler um die Entwicklung der Landschaftsmalerei erworben. N. Poussin führte im Gegensatz zu der mehr malerischen, realistischen Richtung der Niederländer den plastischen Styl in die Landschaftsmalerei ein und wurde der Gründer der sogenannten heroischen oder historischen Landschaft. Sein Schüler und Verwandter Caspar Dughet (ebenfalls Poussin genannt) eiferte ihm mit großem Glück nach; die schönheitsvollste Verklärung aber, sollte diese Richtung in den Landschaften des Lothringers Claude Gelée, genannt Claude Lorrain, finden. — In der englischen Malerei endlich traten sehr spät einheimische Talente von Bedeutung auf. Erst im 18. Jahrhundert zeichnet sich Josua Reynolds durch coloristische Verdienste aus, ebenso wird der Schlachtenmaler Benjamin West anerkennend genannt; der erste originelle englische Maler bleibt jedoch W. Hogarth, dessen satirische Sittenschilderungen weltbekannt sind.

1. Die Blüthezeit der Künste in Italien.

Lionardo da Vinci. — Michelangelo. — Raffael.

Das Ende des 15. und der Anfang des 16. Jahrhunderts ist durch das Wirken dreier Männer bezeichnet, wie sie in dieser Vereinigung die Welt weder vorher noch nachher erblickt hat. Mit Lionardo, Michelangelo und Raffael bricht für die Kunst der volle, lichte Tag herein. Was die einzelnen Talente in theilweise auseinandergehenden Richtungen kurz vorher erstrebt und gewonnen hatten, das sehen wir jetzt auf einmal zusammengefaßt und vereinigt zur vollkommensten und höchsten Kunstübung. Was vorher unsicheres Rathen, dämmernde Ahnung und Instinkt gewesen war, zeigt sich jetzt als lichtes, lebendiges Bewußtsein. Es war als ob ein zündender Strahl des göttlichen Geistes auf den Boden Italiens niedergefahren sei, um in den auserwählten Aposteln der Kunst die Gluth der Begeisterung für das Schöne und Erhabene zur lichten Flamme anzufachen.

In edelster Form,*) mit tiefsinnigster Auffassung sehen wir die würdigsten Gegenstände in den Meisterwerken dieser großen Epoche der Kunstgeschichte dargestellt, wie es die Folgezeit bis jetzt noch nicht wieder erreicht hat. Und merkwürdig! es war nur ein kurzer Zeitraum, in welchem die Kunst sich auf dieser Stufe einer

*) Kugler-Burkhardt, Geschichte der Malerei.

höchsten Vollendung hielt, kaum über ein Viertel-Jahrhundert lang. Aber die großen Werke dieser Periode sind von ewiger Gültigkeit, von unvergänglichem Werthe; sie tragen die Farben ihrer Zeit und sind doch für alle Zeit geschaffen und erwecken die Begeisterung der spätesten Nachkommen ebenso, wie sie den Stolz und die Bewunderung der Mitwelt ausmachten. Denn das wahrhaft Schöne ist nicht abhängig von den äußeren Formen seiner Erscheinungen: Raffael's Sixtinische Madonna und Phidias' rossebändigender Heros, Lionardo's Abendmahl und Skopas' Gruppe der Niobiden verlangen nicht katholische Italiener und nicht heidnische Griechen, um im innersten Gemüthe verstanden zu werden und den erhabensten Eindruck auf den Beschauer hervorzubringen.

Die Zeitgeschichte, mit welcher diese wunderbare Blüthe der Kunst parallel geht, berechtigt beim ersten Anblick auf keine Weise zu so hohen Erwartungen; es war eine Zeit politischer Trennung und Zerfallenheit für Italien, es war die Epoche der Liguen, d. h. der bodenlosesten Experimentalpolitik, welche es je gegeben hat; damals setzte sich die Fremdherrschaft über Italien auf Jahrhunderte fest. Allein das Höchste in der Kunst ist vom äußern Staatenleben nicht unmittelbar abhängig; neben den Eroberern und Politikern, welche damals seine Schicksale verwirrten, besaß Italien Fürsten wie Papst Julius II., Magistrate wie Pietro Soderini, welche von der ewigen Bedeutung der Kunst ein lebendiges Gefühl hatten; es besaß reiche Korporationen, welche durch sichere Bestellungen dem ganzen künstlerischen Dasein feste Regel und Gestalt gaben, endlich ein Volk, in welchem der Sinn für alles Große und Schöne wach geworden war und welches sich damals als die erste Nation der Welt fühlte.

Man betrachtet das damalige Italien gewöhnlich als einen Pfuhl der Sittenlosigkeit, allein man läßt die unendliche Frische und Spannkraft des Volkes außer Berechnung, diese unzerstörbare Jugendlichkeit, welche den obern Kreisen des Daseins immer neue Kräfte, neue sittliche Antriebe zuführte. Mochte die Sitte hie und da in der tiefsten Verderbniß begriffen sein, so blühte dafür die Gesittung im vollkommensten Sinne des Wortes. Es bildete sich — nicht etwa blos ein geselliges Uebereinkommen, sondern ein echtes Gefühl für Schönheit und Würde des Lebens aus, welches seit den guten Zeiten der alten Welt zu schlummern geschienen hatte, und sich nun in der Literatur und Poesie wie in der Gesellschaft, in der künstlerischen Behandlung aller Umgebungen des Lebens wie in der freien Urbanität des Umganges mit Nothwendigkeit ausprägte. Aus den Ueberresten des Alterthums und den Bedingungen der Neuzeit schuf die Architektur einen Styl, welchem wohl der innere Organismus fehlen mag, wie allem Abgeleiteten und Gemischten, z. B. der italienischen Sprache, der aber eine neue Schönheit der Formen und einen edeln Rhythmus der Verhältnisse entwickelte. Auch für Sculptur und Malerei war jetzt die Zeit gekommen, sich in völliger Freiheit und Größe zu entwickeln. Die Jahrhunderte der kirchlich-politischen Kämpfe waren für Italien vorüber; sie hatten eine gewisse Indifferenz zurückgelassen, und selbst die Kirche verlangte jetzt von der Kunst nicht mehr das Erbauliche als solches, sondern vor Allem die schöne, lebendige Form, welche schon an sich als ein Symbol alles Höchsten und Unvergänglichen galt; überdies hatte die profane Kunst durch Aufgaben aller Art einen gewaltigen Aufschwung erhalten. Wie in der ganzen italienischen Bildung war hier die Begeisterung für das Alterthum von größter Wichtigkeit; Poesie und bildende Kunst bereicherten sich durch Gegenstände und Vorbilder von unbestrittener, normaler Geltung. Bewundernswürdig ist aber vor Allem die Freiheit und Selbständigkeit, womit sie sich dieselben aneigneten. Von mühseligem Nachzeichnen

findet sich keine Spur, weil man dessen nicht bedurfte, denn alles Einzelne der Formenbildung besaß man schon als eigene Errungenschaft; das Zeitalter Raffael's lernte nicht erst von der Antike, sondern es fühlte sich auf wundersame Weise von ihrem Geiste berührt, und nahm von ihr nicht das Zufällige und Nationale, sondern das Dauernde und Ewige an. Und nun gelang es auch ihm selbst, Dauerndes und Ewiges hervorzubringen.

Der Meister, welcher am Eingange dieser neuen Zeit steht und dessen Werke zuerst dem Sinne und Gemüthe des Betrachtenden eine vollkommene Befriedigung gewähren, ist

Lionardo da Vinci.

Lionardo ist im Jahre 1452 zu Vinci, einem toskanischen Schlosse in Valdarno, geboren und 1519 in Frankreich gestorben. Er war ausgezeichnet durch alle Gaben des Geistes und Körpers, einer der vielseitigsten Menschen, welche die Erde getragen hat, und voll unermüdlichen Eifers, seine Forschungen zu erweitern, den Kreis seiner Bildung auszudehnen. Er war schön, wohlgestaltet und kräftig, daß er den Schwengel einer Glocke zur Schraube zu drehen, das Hufeisen eines Pferdes zusammenzubiegen vermochte. Er war Meister in den ritterlichen Künsten des Reitens, Tanzens, Fechtens. Er war Architekt und hat mannigfache Bauten, besonders in Mailand, ausgeführt und Anderes in Rissen hinterlassen; er war Bildhauer und Maler, Musiker und Dichter. Mit größtem Eifer lag er allen wissenschaftlichen Studien ob, welche zur Begründung der Kunst nothwendig sind; er studirte vornehmlich die Anatomie (des Menschen wie auch des Pferdes), die Mathematik, die Perspective, die Mechanik u. s. w. In Bezug auf Physik hat er verschiedene Schriften hinterlassen. Mannigfache Beispiele von mechanischen Scherzen, die er zu seiner und anderer Ergötzung trieb, sind uns aufbewahrt worden, wie er z. B. Blasen oder Gedärme im Zimmer hatte, die plötzlich aufschwollen und die Anwesenden hinaus drängten; wie er Vögelchen machte, die aufgeblasen emporflogen; wie er, bei König Franz I. Einzuge in Mailand, einen Löwen erfunden hatte, der dem Könige entgegenschritt und sich dann die Brust aufriß, aus welcher Lilien (das französische Wappen) dem Könige entgegensproßten u. s. w.; wie er allerlei Maschinen, zum Schwimmen, Tauchen und Fliegen, Compaß und Hygrometer u. s. w. erfunden habe. Bedeutender als diese Dinge sind andere großartigere Pläne, z. B. der: eine Kanalverbindung zwischen Florenz und Pisa herzustellen, wie Lionardo sich auch anderweitig viel mit der wirklichen Ausführung von Wasserbauten beschäftigt hat; und nur kühn, für ihn nicht unmöglich, war der Plan, die alte Taufkirche St. Giovanni zu Florenz über den Boden emporzuschrauben und ihr durch einen Unterbau das etwas gedrückte Verhältniß zu nehmen, was bei diesem sonst anziehenden Gebäude in der That unangenehm wirkt. Endlich muß auch noch seiner Thätigkeit im Fache der Kriegsbaukunst und seiner zahlreichen Erfindungen in demselben gedacht werden.

Was aber diesen so höchst mannichfachen Richtungen des großen Mannes einen Mittelpunkt gab, das war seine vorherrschende Liebe zu den bildenden Künsten, vornehmlich zur Malerei, denen er den größten Theil und die beste Zeit seiner Thätigkeit gewidmet hat. Mit demselben Eifer, wie dem Studium der bloßen Form, ging er auch allen Lebensäußerungen derselben nach. Niemand war forschbegieriger, beobachtender, schneller, um die Bewegungen der Leidenschaften, wie sie sich in Mienen und Geberden malen, sogleich zu entwerfen. Er besuchte die volkreichsten Orte, die

Schauplätze, wo der Mensch seine größte Thätigkeit entwickelt, und zeichnete in ein Skizzenbuch, dergleichen er immer bei sich trug, was ihm Interessantes auffiel. Er folgte den Verbrechern zur Hinrichtung, um die Qualen der größten Verzweiflung in sein Inneres aufzunehmen; er lud Bauern in sein Haus und erzählte ihnen die lächerlichsten Dinge, um an ihren Physiognomien den Ausdruck der größten Komik beobachten zu können. Mit demselben Eifer beobachtete er auch die Erscheinungen der leblosen Natur. Von verschiedenen Schriften über die Kunst ist seine Abhandlung über die Malerei (Trattato della pittura) auf unsere Zeit gekommen und noch immer ein sehr brauchbares Lehrbuch.

Wenn diese Neigung zum sorgfältigsten Studium auf der einen Seite den festen Boden zeigt, auf welchem Lionardo's Kunst wurzelte, wenn demgemäß charakteristische Auffassung und Darstellung als dasjenige Element zu betrachten ist, von welchem er insgemein auszugehen pflegte, so war ihm doch auf der andern Seite zugleich eine tiefe subjektive Empfindung, eine zarte, sentimentale Schwärmerei eigen, welche in gewisser Weise mit dem Grund-Element der umbrischen Schule zu vergleichen sein mag. Es gibt einzelne Werke von ihm, in welchem die eine oder die andere Richtung vorherrscht; in seinen Hauptwerken dagegen erscheint beides in reinstem Ebenmaße gegeneinander abgewogen, durch die Kraft des Gedankens und den Sinn für die Schönheit der Formen und ihrer Verbindung zu einer solchen Höhenstufe der Kunst geläutert, daß Lionardo unbedingt einen der ersten Plätze unter den Meistern neuerer Kunst einzunehmen ermächtigt ist. Er, der das gemeine Leben bis in seine feinsten Nüancen und Besonderheiten verfolgte, wußte zugleich das Heilige und Göttliche in einer Würde, in einer Milde und Schönheit darzustellen, wie es nur das Werk des größten Genies sein kann.

Bezeichnend ist die bekannte Anekdote, welche erzählt, daß, als Verocchio die Taufe Christi gemalt habe, ein Engel, den die Hand seines Schülers dem Bilde beifügte, dem Meister das fernere Malen für alle Zukunft verleidete. Von anderen Jugendwerken Lionardo's ist wenig bekannt. Erzählt wird, daß er einst ein fabelhaftes Ungethüm gemalt und dazu an Kröten, Schlangen, Eidechsen, Fledermäusen u. s. w., deren er eine ganze Menagerie angelegt, die Studien gemacht habe, so daß der eigene Vater vor Schreck über das Graunbild zurückgefahren sei, das Gemälde hernach aber für guten Preis verkauft habe. Ebenso malte er einen Medusenkopf, der abgeschlagen unter allerlei Gewürm auf der Erde liegt, und den man noch gegenwärtig in der Galerie der Uffizien zu Florenz zu besitzen meint.

Um das Jahr 1480 ward Lionardo nach Mailand, an den Hof des damaligen Regenten und späteren Herzogs dieser Stadt, des Lodovico Sforza, il moro, berufen. Dieser Fürst war eifrigst für die Pflege der Wissenschaft und Kunst in seinem, obschon nur durch Usurpation errungenen Staate bemüht, indem er dabei seinem eigenen Hange gewiß eben so sehr als dem Beispiel anderer italienischer Herren folgte. Gelehrte, Dichter und Künstler wurden in seine Nähe beschieden, Lionardo zunächst, wie Vasari berichtet, als Musiker und Improvisator. Bald wurde ihm die Stiftung einer eigenen großen Kunstakademie, des ersten Instituts der Art, anvertraut.

Von den Unternehmungen, die Lionardo im Auftrage des Lodovico Sforza ausführte, betrachten wir hier nur diejenigen, welche sich auf bildende Kunst beziehen. Vor allem ausgezeichnet sind zwei derselben, welche ihn die größte Zeit seines Aufenthalts in Mailand (bis 1499) neben einander beschäftigt haben. Die eine war eine Reiterstatue von kolossalsten Dimensionen zum Andenken des Francesco Sforza, Vaters des Lodovico, welche in Bronze gegossen werden sollte. Für die

Arbeit des Pferdes hatte Lionardo die gründlichsten anatomischen Untersuchungen angestellt. Als ein erstes Modell dieses Monumentes vollendet war und bei einem Festzuge als das Prächtigste, was man aufführen konnte, in der Reihe mit hinging, ward es zerbrochen. Lionardo begann mit unermüdeter Geduld ein neues Modell. Wegen Geldmangel, der den Lodovico in seiner späteren Regierungszeit drückte, kam es jedoch nicht zum Gusse, und als Mailand im Jahre 1499 von den Franzosen erobert ward, diente das Modell den gascognischen Armbrustschützen statt der Zielscheibe.

Die zweite große Arbeit Lionardo's zu Mailand war das Abendmahl, welches er im Refectorium des Klosters S. Maria delle Grazie, auf einer 28 Fuß langen Wand, die Figuren bedeutend über Lebensgröße, ausführte. Die Geschichte dieses wunderbaren und unerreichten Bildes ist nicht minder tragisch als die des vorigen: wäre es möglich gewesen, was Franz I. sechzehn Jahre nach dessen Vollendung wünschte, die ganze Wand auszubrechen und das Gemälde nach Frankreich zu führen, so wäre es vielleicht für unsere Zeit erhalten geblieben. Schon daß Lionardo, um ein so großartiges Unternehmen bis in's geringste Detail durcharbeiten zu können, statt der Freskomalerei sich zur Anwendung von Oelfarben entschloß, scheint von vorn herein keine günstige Wahl. Sodann brach bereits im Jahre 1500 eine Ueberschwemmung über Mailand herein, wodurch jener Saal beträchtlich unter Wasser gesetzt wurde und das schlechte Mauerwerk, zur Aufnahme von Feuchtigkeit schon geeignet, vollständig verdorben ward. Durch diese und andere Umstände war das Bild in der Mitte des 16. Jahrhunderts bereits verblaßt und verschossen. 1652 wurde unter der Gestalt des Heilandes, die Füße desselben vernichtend, eine Thür durchgebrochen. 1727 ward das Bild durch einen unglücklichen Stümper, Belotti, unter dem lügenhaften Vorwande eines neu belebenden Firnisses ganz und gar übermalt; 1776 zum zweiten Mal durch einen gewissen Mazza, vor dessen Nichtswürdigkeit nur drei Köpfe gerettet blieben. 1796, als Napoleon die Franzosen über die Alpen führte, gab dieser die gemessenste Ordre zur Schonung des Refectoriums: spätere Generale kehrten sich aber nicht daran, das Refectorium ward zum Pferdestall eingerichtet, und später zum Heumagazin u. dgl. Gegenwärtig, wo nur noch die schmachvollste Ruine des Bildes vorhanden ist, hat man einen Custode für dasselbe angestellt und Gerüste zur genaueren Besichtigung — weniger von Lionardo's Werk, — als zur Betrachtung seiner traurigen Schicksale und der Frevel, die über dasselbe hingegangen sind, aufgebaut.

Da Lionardo's Original nun so gut wie verloren ist, so sind sowohl die noch erhaltenen Originalcartons der einzelnen Köpfe, welche Lionardo vor der Ausführung im Großen entworfen hatte, von der höchsten Wichtigkeit, als auch die Copien, welche zum Theil bereits von Schülern des Meisters selbst, zum Theil sogar unter seiner unmittelbaren Leitung, für verschiedene andere Orte verfertigt wurden. Nach solchen Mitteln hat man neuerdings versucht, Lionardo's Composition in möglichst würdiger Weise auf's Neue zu reproduciren, so namentlich Raphael Morghen, nach dessen berühmten Kupferstich die beigefügte Abbildung (Fig. 198) gefertigt ist.

Nach der erschöpfenden Betrachtung,*) welche wir Göthe verdanken, wäre es überflüssig und vermessen, eine ausführliche Schilderung des Werkes zu geben. Außerdem wer kennte es nicht aus den Stichen, wer hätte nicht immer wieder die unvergleichliche Hoheit des göttlichen Lehrers und Meisters, die kein Künstler mit

*) Lübke, Grundriß der Kunstgeschichte.

gleicher Tiefe erfaßt und dargestellt hat, die großartige Charakteristik der ihn umgebenden Gestalten der Jünger bewundert, wen hätte nicht der erschütternde Eindruck dieses tief tragischen Vorganges ergriffen! Denn Lionardo hat sich nicht mit der ruhigen Darstellung der Abendmahlsscene begnügt, wie sie ihm so oft typisch wiederkehrend vorgeführt wurde; eben so wenig genügte ihm die Aufgabe, bei einfacher Schilderung dieser heiligen Scene durch tiefe Auffassung und Durchbildung der einzelnen Charaktere ein neues Interesse zu wecken. Alles das ist in vollendetster Weise vorhanden, aber indem der Meister den Moment zum Ausgangspunkt nimmt, wo Christus wehmüthig ernst die Worte ausspricht: „Einer unter Euch wird mich verrathen!“ bricht er mit der ganzen Tradition, wirft einen zündenden Funken in die Versammlung und wagt es kühn, die stille trauliche Feier des Liebesmahles Christi in eine tief dramatische leidenschaftliche Bewegung auf-

Fig. 198. Das heilige Abendmahl. Nach Lionardo da Vinci.

zulösen. Und doch vermochte nur ein solcher Meister in dem ganzen Aufruhr der Empfindungen, wo Wehmuth, Schmerz, peinvolle Ungewißheit, Zorn, Entrüstung und selbst Entsetzen zusammentreffen, das edelste Maß zu halten, vermochte mit tiefer Seelenkunde jeden besonderen Ausdruck mit innerer Nothwendigkeit aus den einzelnen Charakteren zu entwickeln und in dem Hin- nnd Wiederbranden der streitenden Gefühle den göttlichen Meister in wunderbarer Hoheit, nur leise umflort vom Ausdrucke des Kummers, in ruhiger Ergebung mitten hineinzustellen. Schon die Composition, die auf jeder Seite je drei Jünger in zwei Gruppen vereinigt, und dadurch noch wirksamer die Gestalt Christi zur dominirenden macht, ist einer der größten Meistergedanken der Kunst. Unerschöpflich sind innerhalb dieser Gliederung die feinen Gegensätze der Charaktere, die im Ausdruck der Köpfe, in der Bewegung, in der Gewandung und vorzüglich im physiognomischen Gepräge der Hände sich offenbaren. Christus selbst*) breitet die Hände

*) Kugler-Burckhardt, Geschichte der Malerei.

vor sich und neigt das Haupt, die Augen niedergeschlagen, leis' auf die Seite. Jenes zerfetzte zerrissene Stück Papier mit dem Entwurf zum Kopfe Christi, welches in der Galerie der Brera aufbewahrt wird, läßt noch den höchsten Ernst und die göttlichste Milde, den Schmerz um den treulosen Jünger, das bestimmte Vorgefühl des eigenen Todes, die heiligste Unterwerfung unter den Willen des Vaters erkennen und gibt eine Ahnung von dem, was der Meister in dem ausgeführten Bilde darzustellen vermochte. Die beiden Gruppen zur Linken Christi sind voll leidenschaftlicher Aufregung, die erste zum Erlöser gewandt, die zweite unter sich sprechend: Schreck, Entsetzen, Argwohn, Zweifel wechseln hier in den mannigfaltigsten Aeußerungen. Auf der rechten Seite herrscht dagegen Stille, leises Flüstern, scheue Beobachtung. Hier sitzt, inmitten der ersten Gruppe, der Verräther, ein verschlossenes scharfes Profil; er blickt hastig forschend zu Christus empor, gleichsam die Worte sprechend: „Bin ich's, Rabbi?" — während er die linke Hand und Christus die rechte, dem Vorgange der Schrift gemäß, der Schüssel, die zwischen ihnen steht, unbemerkt nähern.

Das ist das Göttliche an diesem Werke, bemerkt J. Burckhardt, daß das auf alle Weise Bedingte als ein völlig Unbedingtes und Nothwendiges erscheint. Ein ganz gewaltiger Geist hat hier alle seine Schätze vor uns aufgethan, und jegliche Stufe des Ausdrucks und der leiblichen Bildung in wunderbar abgewogenen Grundsätzen zu Einer Harmonie vereinigt. Welch ein Geschlecht von Menschen ist dies? vom Erhabenen bis in's Befangene, Vorbilder aller Männlichkeit, erstgeborene Söhne der vollendeten Kunst. Und wiederum von der blos malerischen Seite ist Alles neu und gewaltig, Gewandmotive, Verkürzungen, Contraste. Ja sieht man blos auf die Hände, so ist es, als hätte alle Malerei vorher im Traume gelegen und wäre nun erst erwacht. —

Unter den kleineren Gemälden, die Lionardo in Mailand ausgeführt, werden vorzüglich die der beiden Geliebten des Lodovico Sforza, der Cecilia Galleroni und Lucrezia Crivelli, gerühmt, von denen sich das erste in Mailand, das zweite in Paris befinden soll. Letzteres ist jener ernste, wunderbare Kopf, welcher dort den Namen la belle ferronière führt.

Eins der gerühmtesten Bilder Lionardo's, die Carità (eine Mutter mit mehreren Kindern), scheint ebenfalls der Zeit seines Aufenthalts in Mailand anzugehören. Es war ursprünglich eine nackte stehende Leda mit den beiden Kindern; eine aus Gründen der Decenz unternommene Uebermalung hatte sie zur Caritas umgeschaffen.

Außerdem besitzt Mailand und die Umgegend noch verschiedene vorzügliche Originalgemälde Lionardo's, sowie zahlreiche, meist von seinen Schülern gearbeitete Copien derselben Gegenstände, welche gleichfalls noch zur Bezeichnung seiner Thätigkeit in Mailand anzuführen sind. Dahin gehört besonders eine Madonna mit dem Kinde, früher im Hause Araciel zu Mailand befindlich. Maria hält hier das Kind mit beiden Händen, das ihr Kinn faßt, wie um sie zu küssen, doch das Gesicht zum Beschauer wendet; auch Maria blickt mit geneigtem Haupte den Beschauer an. Das Ganze ist von höchst liebreizendem Ausdrucke und von schöner Vollendung.

Nach der Eroberung Mailands im Jahre 1499 begab sich Lionardo nach seiner Heimath Florenz zurück und hielt sich dort eine Reihe von Jahren auf. In diese Zeit fallen wiederum einige bedeutende Werke des Meisters. Das erste von diesen, unmittelbar nach seiner Ankunft gearbeitet, ist ein Carton der heil. Familie (der Carton der heil. Anna genannt), welcher, als er öffentlich aus-

gestellt wurde, ganz Florenz zur Bewunderung hinriß. Maria hält das Kind auf dem Schooße, welches sich gegen den kleinen Johannes wendet; die neben ihr sitzende heil. Anna schaut voll Seligkeit die Maria an und deutet mit einem Finger nach oben, um den himmlischen Ursprung des Christuskindes anzudeuten. Hier ist die Anmuth des Knaben, der holde Ernst der Großmutter, vor Allem aber die süße Bescheidenheit und Demuth in dem Kopfe der Maria bewunderungswürdig ausgedrückt.

Ein zweiter größerer Carton, den Lionardo in Florenz arbeitete und der wiederum als eins der höchsten Meisterwerke neuerer Kunst geschildert wird, hat das Schicksal seiner Bronzestatue und seines Abendmahls getheilt. Diesen Carton fertigte Lionardo im Jahre 1503 und 1504 im Auftrage des Staats und im Wettkampfe mit Michelangelo, indem danach Gemälde für den Justizpalast (Palazzo vecchio) von Florenz ausgeführt werden sollten. Lionardo stellte den Sieg der Florentiner über Niccolo Picinino, General des Herzogs Philipp Maria Visconti von Mailand, der im Jahre 1440 bei Anghiari in Toscana erfochten wurde, dar, Michelangelo eine Scene aus den pisanischen Feldzügen. Michelangelo wählte den ersten Beginn des Treffens, Lionardo den letzten, noch zweifelhaften Moment des Sieges. Als die Cartons aufgestellt waren, strömten von allen Seiten die jüngern Künstler zusammen, um an diesen kunstreichen und höchst vollendeten Werken ihre Studien zu machen, so daß, wie es scheint, gerade diese Gegenstände vom entschiedensten Einfluß auf die vollständige Entwickelung der neueren Kunst gewesen sind. Beide Cartons sind verloren; nach dem des Lionardo hat Rubens, der ihn noch sah, eine Gruppe von vier Reitern, welche um eine Standarte kämpfen, gezeichnet (Fig. 199). Dies Ueberbleibsel des reichen und großartigen Werkes reicht gerade hin, um uns dessen Verlust auf's Schmerzlichste bedauern zu lassen.

Unter andere Arbeiten, die Lionardo in Florenz ausführte, gehört zuerst eine große Anbetung der Könige in der Galerie der Uffizien daselbst, die jedoch ebenfalls nur Carton zu nennen ist, da nur die leichte braune Untermalung, welche vornehmlich die Schattenwirkung des Ganzen andeuten sollte, fertig geworden ist, — eine reiche und schön geordnete Composition, in welcher die allgemeine Aufregung, Anbetung, selbst Erschütterung auf eine ganz neue, meisterhafte Weise zum Hauptmotiv gemacht ist. Sodann einige Porträts, vornehmlich das einer Frau, welche Vasari als eine „göttliche Erscheinung“ bezeichnet, der Mona Lisa, Gemahlin des Giocondo, eines Freundes des Lionardo. Letzteres ist im Pariser Museum, ein Bild von außerordentlichem Liebreiz und von zartester Vollendung; Lionardo hatte daran in einem Zeitraume von vier Jahren gearbeitet und gab es endlich doch als ein unvollendetes Werk ab. Selbst in seinem jetzigen durchaus verdorbenen Zustande übt dieser wunderbare Kopf der reifsten südlichen Schönheit auf dem duftigen Hintergrunde einer steilen Gebirgslandschaft, trotz des etwas verfänglich sentimentalen Ausdruckes, einen eigenthümlichen Zauber aus. Von höchster und reinster Grazie sind die Hände der Dame. Mehrere Copien desselben Bildes befinden sich in anderen Galerien, z. B. in München.

Nachdem Lionardo eine Reihe von Jahren als Ingenieur und Polytechniker hauptsächlich in Oberitalien gelebt, trat er im Jahre 1513 eine Reise nach Rom an, soll sich dort jedoch nicht lange Zeit aufgehalten haben. In diese Zeit setzt man ein Madonnenbild, welches sich in einem der oberen Corridore des dortigen Klosters S. Onofrio, auf die Wand gemalt, befindet. Das Bild ist auf Goldgrund. Die Madonna, eine Blume haltend, ist in schöner Bewegung, in trefflicher Entwickelung der edelsten Gestalt, mit ungemein zartem Liebreize des Gesichtes dargestellt; das

Kind jedoch hat, trotz der anmuthigen Bewegung (es greift mit der Linken nach der Blume und segnet mit der Rechten), noch etwas Hartes und Schweres. Außerdem befindet sich noch eins der schönsten Gemälde Lionardo's in Rom, und zwar in der Galerie des Palastes Sciara, es enthält zwei weibliche Halbfiguren, welche den Namen der Bescheidenheit (Modestia) und der Eitelkeit (Vanitas) führen.

Fig. 199. Reitergruppe. Nach Lionardo da Vinci.

Im Jahre 1516 ward Lionardo an den Hof des Königs Franz I. nach Frankreich berufen. Es ist ungewiß, ob die Compositionen einiger im Louvre befindlichen (vorgeblichen) Gemälde Lionardo's erst in diese, oder in eine frühere Zeit fallen. Dahin gehört namentlich die schöne heilige Familie, welche unter dem Namen der **Vierge aux rochers** bekannt ist: Maria, in einer romantischen Felsschlucht knieend, vor ihr das Christuskind, von einem Engel gehalten, und der kleine Johannes, an-

betend und von der Maria umfaßt, — ein Bild von holdseligem idyllischen Charakter, leider jedoch mannigfach beschädigt.

Schon nach drei Jahren seines Pariser Aufenthalts starb Lionardo, wenn auch nicht, wie die ausgeschmückte Erzählung Vasari's berichtet, in den Armen Franz I, doch tief betrauert von diesem kunstliebenden Könige.

(Nach Franz Kugler u. A.)

Michelangelo Buonarroti.

Man sollte meinen, daß die Zeit, welche in so verschwenderischer Weise alle Gaben des Geistes in die Wiege des großen Lionardo legte, um durch dies Wunder von einem Menschen Alles offenbaren zu lassen, was sie Großes und Herrliches in ihrem Schooße barg, — man sollte meinen, eine solche Zeit habe mit dem einen Wunder genug gethan. Und doch waren kaum zweiundzwanzig Jahre nach der Geburt Lionardo's verflossen, als der Prometheus der modernen Kunst, Michelangelo Buonarroti, mit nicht geringeren Geistesanlagen ausgestattet, in Settignano im Florentinischen das Licht der Welt erblickte (1474). Ja, noch nicht zufrieden mit diesem neuen Wunder, schuf, sich selbst überbietend, das fruchtbare Jahrhundert wieder nur neun Jahre nachher einen, wenn nicht höher begabten, doch feiner organisirten Künstlergenius in dem göttlichen Meister von Urbino. Wie Achill und Herkules — sagt H. Grimm in seinem „Leben Michelangelo's" — stehen die beiden letztgenannten großen Männer nebeneinander, wie die kraftvolle Schönheit, die Alles überstrahlt, neben der düstern Gewalt, die Alles überwindet, wie ein kurzer, sonniger Frühling neben einem langen Jahr, das im Sturm beginnt und unter Stürmen aufhört.

Kein ursprünglicher Geist, der bestimmend eingriff in das Schicksal der Kunst, hat den Forschergeist und die Kritik so sehr in Verlegenheit gesetzt wie Michelangelo. Man fand keinen Maßstab, um dieses gewaltige Wesen zu messen, welchem bald die höchste Aufgabe der Kunst nicht hoch genug, bald der gewöhnliche Anspruch an naturgemäße, der menschlichen Empfindung entsprechende Ausdrucksweise eine unerfüllbare Forderung zu sein scheint. Wer je den mächtigen Eindruck der Kuppel über St. Peter in sich aufnahm, wer hingerissen vor Bewunderung die Schöpfung des Menschen an der Decke der Sixtina anschaute, oder von dem melancholischen Zauber gebannt war, den die Statue des nachsinnenden Medizeers auf das Gemüth ausübt, — der wird sich eines bedenklichen Kopfschüttelns nicht erwehren können, wenn man ihm sagt, daß derselbe hohe, feinfühlende Geist das chaotische Gewirr des Weltgerichts componirte, die Gliedmaßen seiner plastischen Gebilde verrenkte und ihre Körper unnatürlich und unschön ausreckte oder zusammendrängte, wie es ihm gerade behagte.

Dieses wunderbare Räthsel, daß ein und derselbe Mann die Gesetze der Kunst mit der größten Strenge zu beobachten weiß und wiederum mit diesen Gesetzen ein fast frivoles Spiel treibt, oder sich wie ein kühner Rebell dagegen auflehnt, findet seine Erklärung in der eigenthümlichen Charakterbildung des von den Stürmen seiner Zeit selbst bis ins Innerste ergriffenen Menschen. Das trübselige Intriguenspiel, welches Italien in die Hand der fremden oder einheimischen Herrscher noch schlimmer als die fremden brachte, verbitterte das Herz des an seiner Nation und besonders an Florenz mit treuer Vaterlandsliebe hängenden Mannes. Dazu kam die leichte Verletzbarkeit seines Stolzes als Mensch wie als Künstler, in Folge dessen

er mit vielen Widerwärtigkeiten zu kämpfen hatte, die einen giftigen Stachel in seiner Brust zurückließen. Wie ein tragischer Held wirft er seine Persönlichkeit gegen die übrige Welt in die Wagschale, bricht mit der ganzen Tradition, auf welcher die Kunst gegründet war und sich entwickelt hatte, weder der Antike noch der kirchlichen Auffassung eine Autorität über das eigne Wollen und Vollbringen einräumend. Wohl konnte es eine so reichbegabte Natur, der alle Mittel der Kunst und der ihr verbundenen Wissenschaft (er studirte zwölf Jahre Anatomie und genoß wie Lionardo als Techniker und Mechaniker einen wohlbegründeten Ruf) zur Verfügung standen, es wagen, aus sich heraus eine neue Welt zu schaffen, ohne geradezu in Absurditäten unterzugehen; aber sein Beispiel wirkte verderblich für Schüler und Nachfolger, deren persönliches Vermögen keinen Ersatz für die Mängel und Schwächen einer Kunstweise bot, die im subjektiven Belieben, nicht in dem historisch gewordenen, traditionellen Ideenkreise ihr Lebenselement findet. Nicht ungestraft löst sich der Mensch ab von dem Boden der Allgemeinheit. Indem das Schicksal ihm ein hohes Greisenalter gönnte, sollte Michelangelo es erleben, wie der jähe Verfall über die Kunst hereinbrach, deren Blüthezeit heraufzuführen er selbst einst mitberufen war.

Michelangelo stammt aus dem edlen Geschlechte des Grafen von Canossa. Man sandte ihn anfangs in die Schule des Domenico Ghirlandajo, damit er sich zum Maler ausbilde. Seine Vorliebe für die Bildhauerkunst aber veranlaßte den jungen Buonarroti, in die damals von Lorenzo de' Medici begründete Akademie zu treten, wo er sich auch im Modelliren unterrichten konnte. Bald ließ er die Malerei völlig bei Seite und wandte die ganze Kraft seines energischen Geistes der Bildkunst zu. Als das erste Erzeugniß seines Meißels wird ein der Antike nachgebildeter Faun in der Galerie der Uffizien zu Florenz gezeigt. Das nächste aus seiner Hand hervorgegangene Werk, welches zuerst die Augen der Kunstfreunde auf ihn zog, ist das berühmte Relief „Herkules im Kampfe mit den Kentauren," später von dem Neffen des großen Meisters, der auch dessen Gedichte herausgab, angekauft und noch jetzt im Palazzo Buonarroti befindlich. Obwohl im Geiste der überreichen Reliefs gedacht*), enthält es doch Motive von griechischer Art und Lebendigkeit, Wendungen von Körpern, welche den bedeutendsten momentanen Ausdruck mit der schönsten Form verbinden. Michelangelo war siebenzehn Jahre alt, als er diese Arbeit vollendete. Die rauhe Hand des Schicksals sollte ihn kurze Zeit darauf aus den Kreisen herausreißen, wo ihm eine harmonische, friedliche Entwickelung vergönnt zu sein schien. Im Jahre 1492 starb sein Gönner Lorenzo de' Medici, in dessen Hause er Aufnahme gefunden und wie ein Familienglied behandelt worden war. Zwei Jahre später war das mediceische Regiment in Florenz aufs Heftigste bedroht. Die unverantwortliche Vergeudung der Staatseinkünfte und die daraus hervorgehenden finanziellen Verlegenheiten erweckten eine Mißstimmung, welche noch geschürt wurde durch die Reden des berühmten Sittenpredigers Savonarola. Der junge Buonarroti gerieth dadurch in eine peinliche Lage. Im Herzen den Lehren des Savonarola zugethan und begeistert von dem Gedanken, den alten Glanz der Republik wieder erstehen zu sehen, banden persönliche Verpflichtungen ihn an das Geschlecht der bald danach verbannten Medici. Mit diesem Zwiespalt im Herzen verließ er Florenz, wandte sich nach Venedig und von dort nach Bologna. Aus dieser Zeit stammt ein knieender Engel mit dem Candelaber an der Arca di S. Dominico zu Bologna, mit einem fein ausgeführten Köpfchen. In diesen früheren

*) J. Burckhardt, Der Cicerone.

Werken regt sich noch nichts von der titanischen Natur des Meisters. Er ist noch befreundet mit der Welt, wie sie eben war, wenn auch bereits ein idealer Anflug in seiner Auffassung bemerkbar wird. Später finden wir den jungen Künstler, nachdem er für kurze Zeit seine Heimath wieder aufgesucht hatte, in Rom, wohin er dem Rufe des Cardinal di Giorgio gefolgt war. Dieser Kunstfreund, so wird erzählt, hatte einen Amor Michelangelo's für eine Antike gekauft und, als ihm der Irrthum erklärt wurde, den jungen Künstler nicht hoch genug schätzen können. In die Zeit dieses ersten römischen Aufenthalts fällt die trauernde Maria mit dem todten Sohne im Schooße, die Pietà in S. Peter zu Rom (Fig. 200); eine Arbeit, durch welche Michelangelo plötzlich aus einem geachteten Künstler zum berühmtesten Bildhauer Italiens ward. Was sich bei näherer Betrachtung *) der Pietà zuerst zeigt, ist die

Fig. 200. Pietà von Michelangelo. S. Peter zu Rom.

ungemeine Vollendung des Einzelnen, verbunden mit einer wunderbaren Harmonie des Ganzen. Von allen Seiten bietet die Gruppe edle Linien. Die Stellung der beiden Gestalten zu einander ist die hergebrachte, viele Maler haben vor Michelangelo Maria und Christus so dargestellt. Aber wie sehr übertrifft Michelangelo sie sämmtlich. Die Lage des auf den Knieen der Frau ruhenden Körpers, die Falten ihres Gewandes, das ein quer über die Brust laufendes Band andrückt, die Neigung des Hauptes, das sich so trostlos und so erhaben zu dem Sohne herabneigt, oder das seinige, das todt, erschöpft und mit milden Zügen in ihrem Arme ruht: man fühlt, jeder Zug ist zum ersten Male geschaffen von Michelangelo, und das, worin er Andere nachahmte in dieser Gruppe, war nur ein allgemeines Eigenthum, das er

*) Grimm, Leben Michelangelo's.

benutzte, weil seine Anwendung hergebracht war. Je öfter man das Werk betrachtet, um so rührender wird seine Schönheit; überall die reinste Natur, deren Inneres und Aeußeres ineinander aufgehen. Michelangelo's Zeitgenossen meinten, daß er in diesem Werke die antiken Meister übertroffen habe. Dennoch wurden Fragen bei dieser Pietà aufgeworfen, an die heute Niemand denken würde. Als Jemand dem Meister vorhielt, er habe die Mutter Christi zu jugendlich schön gebildet, erwiederte er ganz einfach: „Weißt Du nicht; daß die keuschen Weiber sich viel länger jung erhalten? Um wie viel mehr die Jungfrau, die nie ein irdisches Verlangen gehabt hat?"

Michelangelo war fünfundzwanzig Jahre alt, als er dies Bildwerk vollendete. Es sollte das letzte sein, bei welchem der Geist christlicher Religiosität seinen Meißel führte. Die Sphäre war ihm zu enge, innerhalb welcher die Kirche der Plastik freien Spielraum gewährte. Stärker als je ein Künstler*) war er von dem Drange beseelt, alle irgend denkbaren und mit den höheren Stylgesetzen vereinbaren Momente der lebendigen, vorzüglich der nackten Menschengestalt aus sich heraus zu schaffen. Seine Phantasie, nicht gehütet und eingeschränkt durch einen altehrwürdigen Mythus, gestaltete selbst seine wenigen biblischen Figuren rein nach künstlerischer Inspiration und ging bei allegorischen Gebilden mit einer staunenswürdigen originellen Kühnheit zu Werke. Das Lebensmotiv, das ihn beschäftigte, hatte oft mit dem geschichtlichen Charakter, den er beseelen sollte, gar keine innere Berührung. Zwei streitende Geister rangen in seinem Innern um den Vorrang; der eine wollte durch rastlose anatomische Studien alle Ursachen und Aeußerungen der menschlichen Form und Bewegung ergründen, und der Natur die vollkommene Wirklichkeit verleihen, der andere aber suchte das Uebermenschliche auf und fand es — nicht mehr in einem reinen und erhabenen Ausdruck des Kopfes und der Geberde, wie frühere Künstler — sondern in befremdlichen Stellungen und Bewegungen und in einer partiellen Ausbildung gewisser Körperformen ins Gewaltige.

Nur die ungeheure Gestaltungskraft des Meisters vermochte es, auch dem Verschrobenen und Bizarren noch den Stempel der Großheit aufzudrücken, und vor dem Eindruck des Imposanten das Befremdende, das Verwunderliche nicht zur vollen Wirkung kommen zu lassen. Er verschmähte es, mit dem Reiz der Schönheit, mit dem Ausdruck der Anmuth den Beschauer für seine Gebilde einzunehmen, und wer sich mit Theilnahme seinen Werken naht, den schreckt er fast zurück durch die Verneinung aller gemeinen Voraussetzungen, mit denen man an ein Kunstwerk heranzutreten gewohnt ist. Mit diesem Trotz gegen alles conventionelle Wesen, welches auch oft im socialen Leben bei ihm durchbrach und ihn in eine schiefe Stellung brachte, gesellte sich eine stete Hast und Eile, durch Verkörperung seiner Gedanken den inneren Kampf, den jede neue Schöpfung in ihm anfachte, los zu werden. Selten wohl mag er ein Thonmodell in gleicher Größe wie das beabsichtigte Marmorwerk ausgearbeitet haben. Mit geistigem Blicke sah er im Marmor die Gestalt vergraben, die er an's Licht zu fördern sich berufen fühlte. Daher passirte es ihm wohl, daß, wenn der Marmor Fehler zeigte und er sich verhauen hatte, das ganze Werk unvollendet liegen blieb, mitunter auch, daß sein Interesse an dem Werke zu früh erkaltete, um das Begonnene zu Ende zu führen.

Das erste Werk, welches als völlig freies Erzeugniß seines Geistes sich darstellt, ist sein noch während seines römischen Aufenthaltes geschaffener, jetzt in den Uffizien aufgestellter Bacchus, ein trunkener Jüngling mit lallendem Munde und

*) Burckhardt, Der Cicerone.

vortretendem Bauche, in Nichts verwandt mit dem Dionysosideale der antiken Welt, eine bei aller Tüchtigkeit und Genauigkeit in der Darstellung des Nackten, völlig ungenießbare, fast widerliche Erscheinung. Im Jahre 1501 nach Florenz zurückgekehrt, wo indessen mit wenig Glück das republikanische Staatswesen wieder eingerichtet war, wurde Michelangelo von der Regierung beauftragt eine Kolossalstatue des David auszuführen. Aus einem bereits von einem andern Bildhauer verhauenen Marmorblock entstanden, erscheint das Werk in seiner vortrefflichen Ausführung um so bewundernswerther. Wenn der Eindruck dieser 1504 aufgestellten Statue vor dem Palazzo vecchio nichts desto weniger nur ein kleiner ist, so rührt dies von dem Fehler her, daß der Meister seinen David als Knaben darstellte, während Knabenfiguren vermöge eines inneren Widerspruchs nicht kolossal gebildet werden können, es sei denn, daß andere daneben stehende Gestalten das naturgemäße Verhältniß wieder herstellen.

In dasselbe Jahr, welches die Vollendung des David sah, fällt der berühmte Wettstreit Michelangelo's mit Lionardo da Vinci. Nach einer geraumen Zeit greift der Bildhauer zu der Kunst, für die er anfänglich bestimmt war, wieder zurück und liefert in seinem Carton den Beweis, daß er auch hier Großes zu leisten im Stande war. Leider ist auch dieser Carton gleich dem des Lionardo, und zwar, wie es heißt, durch einen Nebenbuhler, Baccio Bandinelli, vernichtet worden. Nur in einer alten Copie ist noch der Haupttheil der Composition erhalten worden. (Fig. 201.) Michelangelo *) wählte den Moment einer Schlacht gegen die Pisaner, in welchem ein Haufe florentinischer Soldaten, die eben im Arno baden, unerwartet den Aufruf zum Kampfe vernimmt. Dies gab dem Künstler Gelegenheit, seine Kenntniß des Nackten in schönster und lebendigster Entwickelung zu zeigen. Alles ist hier in Bewegung. Die schon Angekleideten, die noch halb oder ganz nackten Krieger stehen in hastigem Gedränge durch einander; einige klettern aus dem Wasser das steile Ufer empor, andere pressen die nackten Glieder in die engen Gewänder, noch andere eilen, bereits gerüstet, in die Schlacht hinaus: Michelangelo soll, nach dem Urtheile von Zeitgenossen, nicht wieder etwas gleich Vollendetes geschaffen haben, welches Urtheil jedoch, wie es scheint, wohl nur mehr auf die Technik des Werkes zu beziehen sein dürfte.

Wie schon bei Lionardo da Vinci **) erwähnt, wurde der Carton niemals ausgeführt, bildete aber ebenso wie jener des älteren Rivalen ein großartiges Studienblatt für die jüngere Künstlergeneration, bevor er freventlich zerrissen wurde.

Kurze Zeit nachher sollte dem Michelangelo eine der Größe seines Genius würdige Aufgabe zu Theil werden, indem ihn der Papst Julius II. nach Rom berief, damit er ein Mausoleum für diesen Papst in Ausführung bringe, großartig und prächtig wie keines zuvor. So lockend diese Aufgabe für den Meister war, und so eifrig er an's Werk ging, so sollte gerade dieses Unternehmen für ihn eine Quelle des größten Unmuthes und Verdrusses werden. Denn kaum hatte Michelangelo begonnen, einzelne Stücke nach dem vom Papst genehmigten Entwurf in Angriff zu nehmen, als dieser vor den Geldkosten zurückschreckte, und allerlei Ausstellungen und Einschränkungen machte. Bitter gekränkt und in seinen Erwartungen getäuscht, verließ Michelangelo heimlich die Stadt, um nach Florenz zurückzukehren. Neue Versprechungen und Anerbietungen des Papstes bewogen ihn 1507, die Arbeit wieder aufzunehmen. Inzwischen war Julius II. auf eine andere Idee verfallen, zu deren

*) Kugler-Burckhardt, Geschichte der Malerei.

**) Vergl. Seite 14.

Ausführung er den Meister vielleicht mit Absicht bestimmen wollte, damit das Mausoleum einstweilen darüber vergessen werde. Es galt die Ausschmückung der Sixtinischen Kapelle mit Freskogemälden.

Fig. 201. Bruchstück der Schlacht gegen die Pisaner. Carton von Michelangelo.

Nur mit heftigem Widerstreben ging Michelangelo an diese neue Aufgabe. Ungeübt in der Technik der Freskomalerei fürchtete er, nicht mit jener Leichtigkeit und Sicherheit seinen Gedanken sinnliche Anschauung leihen zu können, wie er dies zu thun gewohnt war, wenn er Meißel und Hammer mit kundiger Hand führte.

Aber, einmal entschlossen zur That, kannte dieser gewaltige Genius kein materielles Hinderniß. Wenn wir schon staunen über die Kühnheit mancher seiner früheren Arbeiten, wenn wir die Vielseitigkeit des Mannes bewundern müssen, der neben den bildenden Künsten auch die Poesie mit nicht geringem Erfolge betrieb, und selbst in der Musik als Kenner und Componist gerühmt wird, so wird unsere Verwunderung noch bedeutend gesteigert, wenn wir hören, daß der Meister ganz allein binnen zweiundzwanzig Monaten die Decke der Sixtina mit den herrlichsten Malereien schmückte, welche allein dazu angethan sind, seinen Namen mit dem höchsten Künstlerruhme zu bedecken. Anfänglich hatte er die Absicht, mit Hülfe einiger ehemaliger Mitschüler und Freunde die Arbeiten nach seinem Cartons ausführen zu lassen. Als aber die Malereien derselben seinen Anforderungen nur wenig entsprachen, ließ er, jede fernere Mithülfe abweisend, die fertigen Gemälde wieder von der Decke herunterschlagen, um sie nun ganz allein mit keiner weiteren Unterstützung als der des Farbenreibers auszuführen.

Die Gemälde der Decke*) der sixtinischen Kapelle enthalten das Schönste von Allem, was Michelangelo in seinem langen thätigen Leben geleistet hat; hier zeigt sich sein großer Geist in seiner edelsten Würde und höchsten Reinheit; hier tritt nichts von jenen Willkürlichkeiten dem Beschauer störend entgegen, zu denen ihn sein großes Talent in anderen Werken nicht selten verleitet hat. Die Decke wird durch ein Spiegelgewölbe gebildet. Der mittlere flache Theil derselben enthält in einer Reihenfolge größerer und kleinerer Bilder die bedeutendsten Momente der Genesis, d. h. die Erschaffung und den Sündenfall der Menschen, nebst dessen nächsten Folgen. In den großen Dreieckfeldern des gewölbten Randes sind die sitzenden Gestalten von Propheten und Sibyllen,**) als die Vorherverkünder der Erlösung, dargestellt; in den Stichkappen und den darunter befindlichen Bögen über den Fenstern die Vorfahren der heiligen Jungfrau, deren Reihenfolge unmittelbar auf den Erlöser hinüberleitet. Der äußere Zusammenhang dieser mannigfaltigen Darstellungen wird durch ein architektonisches Gerüst von eigenthümlicher Composition vermittelt, welches die einzelnen Gegenstände umschließt, die Hauptmassen bedeutsam hervorhebt und dem Ganzen den Anschein derjenigen Festigkeit und freien Haltbarkeit gibt, welcher bei den an Decken befindlichen, also gewissermaßen hängenden Darstellungen so höchst nöthig ist und so selten gefunden wird. Zu diesem Gerüst ist hier auch eine große Anzahl von Figuren zu rechnen, welche an minder bedeutenden Stellen in Stein- oder Bronzefarbe an bedeutenderen in natürlicher Farbe ausgeführt sind; sie dienen dazu, die architektonischen Formen zu stützen, zu tragen, auszufüllen und zu beschließen; ich möchte sie am liebsten als die lebendigen Geister und Verkörperungen der Architektur bezeichnen. Es bedurfte eines Mannes, der gleich groß im Fache der Architektur und Sculptur, wie in dem der Malerei war, um ein architektonisches Ganze von so großartiger Wirkung zu erfinden und die dekorativen Figuren in ihrer bedeutsamen plastischen Ruhe, zugleich aber in ihrer Unterordnung unter die Hauptgegenstände zu entwerfen, und um letztere in den für die Räumlichkeit günstigsten Maßen und Verhältnissen zu halten.

Die Geschichten der Genesis, wie sie Michelangelo an dem mittleren Theile dieser Decke ausgeführt hat, sind die erhabensten Darstellungen dieses Gegenstandes;

*) Kugler-Burckhardt, Geschichte der Malerei.

**) Die Sibyllen stehen, nach der Legende des Mittelalters, den Propheten des alten Bundes zur Seite; ihr Amt war es, den Heiden die Ankunft des Erlösers zu verkündigen, wie dies von Seiten der Propheten für die Juden geschehen war.

in ihnen tritt das Wesen des schaffenden Weltgeistes lebendig vor die Augen des Beschauers. Michelangelo hat hier einen eigenthümlichen Typus für die Gestalt des allmächtigen Vaters erfunden, der von seinen Nachfolgern (schon von Raffael) nach-

Fig. 202. Die Erschaffung des Menschen. Nach Michelangelo.

gebildet, aber von keinem übertroffen worden ist. Er stellt ihn in gewaltigem Fluge, hinrauschend durch die Lüfte, dar, umgeben von Genien, welche halb ihn tragen, halb von ihm getragen werden und von seinen flatternden Gewanden bedeckt sind; es sind die einzelnen Laute, die einzelnen Kräfte seines schöpferischen Wortes. So sehen wir ihn auf dem ersten Bilde, wo er mit der einen Hand der Sonne, mit

der andern Hand dem Monde seine Bahn weiset. So auch auf dem zweiten Hauptbilde, wo er den ersten Menschen zum Leben erweckt (Fig. 202). Hier liegt Adam am Ufer der Erde hingestreckt, im Begriff, sich emporzurichten; der Schöpfer berührt mit der Spitze seines Fingers den des Menschen und scheint so die Kraft und das Gefühl des Lebens in jenen hinüberzuströmen; es ist ein Bild von wunderbar tiefsinniger Composition und voll der edelsten Hoheit und Majestät in der Ausführung. — Nicht minder bedeutend ist das dritte Hauptbild, die Darstellung des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradiese. Hier steht der Baum der Erkenntniß in der Mitte, die Schlange, welche in den Oberkörper eines Weibes ausgeht, um dessen Stamm geschlungen; sie beugt sich seitwärts zu dem Paare, das zu sündigen

Fig. 203. Die Erschaffung des Weibes. Nach Michelangelo.

im Begriff ist, und in dem man Gestalten voll eigenthümlich großartiger Anmuth, besonders in der Eva, erkennt. Auf der andern Seite der Schlange, fast Rücken an Rücken mit ihr, schwebt der Engel mit dem Schwerte, der die Gefallenen aus dem Paradiese vertreibt. Es liegt in dieser Doppelhandlung, in dieser Verbindung zweier, durch die Zeit getrennter Momente etwas höchst Poetisches und Bedeutsames; es ist Schuld und Strafe in Einem Bilde, und die nahe Zusammenstellung des Racheengels mit dem Dämon der Finsterniß, das blitzähnliche Hervorbrechen des ersten hinter dem Rücken des letzteren ist von tiefer, ergreifender Wirkung. — Das vierte Hauptbild enthält eine figurenreiche Darstellung der Sündfluth und ist eine der ausführlichsten dramatischen Compositionen Michelangelo's. Vier kleinere Zwischenbilder der Decke stellen dar: Gott-Vater, das Licht von der Finsterniß scheidend, — die Erschaffung des Weibes, das Dankopfer des Noah, — Noah's Trunkenheit. Auch diese Bilder sind durch großartige Schönheiten ausgezeichnet, namentlich ist die Figur der Eva bewundernswürdig gebildet, wie sie auf Gottes

Machtwort neben dem tief schlummernden Adam mit kindlicher Schüchternheit, ihr eigenes Dasein nicht begreifend, vor dem allmächtigen Vater leise bebend sich aus dem Staube erhebt (Fig. 203).

Die Propheten und Sibyllen, in den Pendentifs des gewölbten Randes, sind den Dimensionen nach die größten Figuren unter den Malereien der Decke; auch sie gehören zu den wunderbarsten Gestalten, welche die neuere Kunst in's Leben gerufen hat. Sie sind sämmtlich sitzend dargestellt, meist mit Büchern oder Schriftrollen beschäftigt, Genien neben oder hinter ihnen. Trauernd, sinnend, forschend oder in Begeisterung aufblickend sitzen diese mächtigen Wesen da; ihre Gestalt und ihre Bewegung, wie sie sich in den Formen selbst und in den Linien und Massen der Gewänder darstellen, sind von der größten Würde und Majestät; in allen spricht sich deutlich der Charakter aus, daß sie den Schmerz einer zerrütteten, sündigen Welt zu begreifen und zu tragen vermögen und daß sie die Kraft haben, deren Blick auf den Trost der Zukunft hinzuleiten. Doch herrscht in ihnen die größte Mannigfaltigkeit der Stellungen und des Ausdruckes, und eine jede dieser Gestalten ist auf die eigenthümlichste Weise individualisirt: Zacharias, als Greis in hohem Alter, ruhig und überlegsam forschend; — Jeremias, niedergebückt, versunken in die Gedanken eines bitteren, gewaltsamen Schmerzes. — Ezechiel, sich in hastiger Bewegung zu dem Genius neben ihm umwendend, der in freudiger Offenbarung nach oben weist u. s. w. So auch die Sibyllen: die Persische, ein mächtig Weib, wiederum hoch bejahrt; — die Erythräische voll der schönsten Kraft, der kriegerischen Göttin der Weisheit vergleichbar; — die Delphische, wie Kassandra, jungfräulich zart und anmuthvoll, aber auch sie kräftig genug, um den hohen Ernst der Offenbarung tragen zu können u. s. w.

Die Vorfahren der heiligen Jungfrau stellen die mannigfaltigsten Familiengruppen dar, in denen sich, ohne Hindeutung auf besondere Handlungen und Verhältnisse (davon bekanntlich auch in der Schrift zumeist nichts erwähnt wird), nur eben das Beisammensein in der Familie und ein stilles Harren und Hoffen in die Zukunft ausspricht. Doch hat der Künstler diese Zustände zu den mannigfaltigsten Motiven zu benutzen und solcher Gestalt eine große Reihe verschiedener Gruppen darzustellen gewußt, welche sämmtlich durch eine eigenthümliche Abgeschlossenheit und eine großartig schöne Auffassung des Familienlebens anziehen. Auch diese Gruppen und Gestalten gehören wiederum zu Michelangelo's edelsten Compositionen; in ihnen namentlich giebt er Beispiele einer Innigkeit und Zartheit, die, wenn sie auch immer das Gepräge seines erhabenen Geistes tragen, so doch nur selten in seinen Werken gefunden werden und die in allgemeiner Beziehung sehr interessante Vergleichungspunkte mit Raffael's heiligen Familien darbieten.

Noch sind unter den Deckengemälden der sixtinischen Kapelle vier besondere historische Darstellungen zu erwähnen, welche sich in Gewölbkappen der vier Ecken befinden und Momente der Rettung des Volkes Israel darstellen: Judith, nachdem sie den Holofernes ermordet hat; — Goliath, von David besiegt; — das Wunder der ehernen Schlange; — die Bestrafung des Haman. Auch in diesen Gemälden offenbart sich der große Geist des Künstlers. Die Figur des an das Kreuz geschlagenen Haman auf dem letzten ist seit alter Zeit als ein vorzügliches Meisterwerk, in Bezug auf die Darstellung schwieriger Verkürzungen, berühmt.

Als dieser Deckenschmuck glücklich zu Ende geführt war, kehrte Michelangelo zu seiner früheren Aufgabe, dem Mausoleum des Papstes Julius II. zurück, welches

nun nach einer einfacheren Zeichnung ausgeführt werden sollte. Indeß stellten sich neue Widerwärtigkeiten dem Fortgange der Arbeit entgegen und als Julius II. 1513 starb blieb das ganze Projekt liegen und kam erst dreißig Jahre später unter Paul III. in einer Weise zur Vollendung, welche wie ein magerer Auszug der ursprünglichen großartigen Anlage erscheint. Aus dem kolossalen Freibau ist ein barocker Wandbau in S. Pietro in vincoli geworden, an welchem nur einzelne Figuren, so namentlich der Moses (Fig. 204), von des Meisters eigner Hand sind. Moses ist hier dargestellt, wie er erzürnt über die Verehrung des goldenen

Fig. 204. Moses. Nach Michelangelo.

Kalbes aufspringen will. „Eine Hoheit erfüllt diese Gestalt, ein Selbstbewußtsein, ein Gefühl, als ständen diesem Manne die Donner des Himmels zu Gebote, doch er bezwänge sich, ehe er sie entfesselte, erwartend, ob die Feinde, die er vernichten will, ihn anzugreifen wagten. Der Moses ist die Krone der modernen Sculptur! Nicht allein dem Gedanken nach, sondern auch in Anbetracht der Arbeit, die von unvergleichlicher Durchführung sich zu einer Feinheit steigert, die kaum weiter getrieben werden könnte. Welch ein Paar Schultern mit den Armen daran! Welch ein Antlitz! Die drohend sich zusammenballenden Stirnmuskeln, der Blick; als überflöge er eine Ebene voll Volks und beherrschte es, die Muskeln der Arme, deren unbändige Kraft man empfindet! Was meißelte Michelangelo in diese Gestalt hinein! Sich selbst

und Julius II.: beide scheinen sie drinzustecken. All die Kraft die Michelangelo besaß, unverstanden von der Welt, zeigte er in diesen Gliedern und die dämonisch aufbrausende Gewaltsamkeit des Papstes in seinem Antlitz."*) Außer der Mosesstatue, dem Centrum des Denkmalwerkes, sind noch einige dazugehörende Figuren fertig geworden, aber an andere Orte gerathen, so namentlich die beiden sogenannten Sclaven, welche sich im Louvre befinden und zu den vier Gestalten gehören, mit welchem die von Julius II. zurückeroberten römischen Provinzen bezeichnet werden sollten. Aus der letzten Zeit seines zweiten römischen Aufenthalts stammt noch (1527) der Christus in S. Maria sopra Minerva, eins seiner anziehendsten Sculpturwerke.

Im Auftrage des Papstes Leo X. entwarf Michelangelo 1514 den Plan zu der Kirche S. Lorenzo in Florenz. Ebensowenig wie zur Malerei**) hatte er sich zur Architektur gedrängt. Dennoch erhielt sein Entwurf vor allen andern, selbst dem Raffael's, den Vorzug. Die Originalzeichnung, im Palazzo Buonarroti aufbewahrt, läßt keinen Zweifel übrig, daß daraus ein höchst interessantes Werk der modernen Architektur hervorgegangen wäre, wenn die Ungunst der Verhältnisse nicht der Ausführung entgegengetreten wäre.

Inzwischen fand sich eine neue Veranlassung, bei welcher Michelangelo mit voller Freiheit den Reichthum seines künstlerischen Wesens entfalten konnte. Papst Clemens VII. (Giulio de' Medici, früher Erzbischof von Florenz) beauftragte ihn mit dem Bau einer Familiengruft der Medizeer zu Florenz, in welchem dem Lorenzo und Giuliano de' Medici Grabmäler errichtet werden sollten. Die Kapelle (Sagrestia nuova) kam glücklich zur Ausführung und Michelangelo begann darauf die Ausführung jener beiden Monumente, deren jedes in einer Nische seinen Platz fand. Beide Medizeer sind auf einem Sarkophag sitzend dargestellt, Lorenzo (Fig. 205) das sinnende Haupt auf die Rechte gestützt (daher die Bezeichnung il pensiero), Giuliano (Fig. 206) gerade vor sich hinblickend. An den Seiten der Sarkophage ruhen je zwei nackte Gestalten, hier der Tag und die Nacht, dort Morgen- und Abenddämmerung (Fig. 207) darstellend. Mit Recht, bemerkt Springer in seinen kunsthistorischen Briefen, hat man sich über diese seltsame Zusammenstellung gewundert und nach dem Sinne dieser undeutlichen Allegorien gefragt. Zur vollkommenen Klarheit über Michelangelo's künstlerische Absicht werden wir schwerlich gelangen, da der Meister es liebte, in das Dunkle hineinzuarbeiten, und auch sonst oft zwischen Ausdruck und äußerer Bezeichnung eine tiefe Kluft offen ließ. Aber dem Verständnisse dieser wunderbaren Gestalten werden wir einigermaßen näher rücken, wenn wir auf sein persönliches Schicksal, während er an dem Werke arbeitete, die Aufmerksamkeit wenden.

Kaum hatte Michelangelo den Entwurf begonnen, als der verhängnißvolle Kampf losbrach, der das Schicksal des stolzen Florenz entscheiden und die unruhige städtische Republik für immer aus dem Dasein streichen sollte. Zum dritten Male, seitdem die Verwaltung des städtischen Wesens in den Händen ihrer Familie ruhte, sahen sich die Medizeer verbannt. Sie sollten diesmal nicht mehr als die mächtigsten Bürger, sondern als unumschränkte Herrscher zurückkehren. Auf die kaiserliche Hülfe gestützt, unternahmen sie im Jahre 1529 die Belagerung von Florenz. Unsäglich

*) Grimm, Leben Michelangelo's.

**) In einem Sonette bezüglich der Sixtinischen Malereien sagt er selbst: io .... essendo non pittore, und Vasari bemerkt, daß ihm nur wohl war, wenn er den Meißel in der Hand hatte.

schwer wurde es für Michelangelo, zwischen den Parteien zu wählen. An die Medizeer fesselte ihn die Pflicht der Dankbarkeit, auf der andern Seite vernahm er auch

Fig. 205 u. 206. Lorenzo und Giulio de' Medici. Nach Michelangelo.

den Ruf des bedrängten Vaterlandes. Derselbe Zwiespalt, welcher ihn etwa fünfundzwanzig Jahre früher aus der Heimat trieb, regte sich von Neuem in seinem

Fig. 207. Morgen- und Abenddämmerung. Nach Michelangelo.

Herzen. Nach langem und gewiß schwerem Kampfe kam er zur Entscheidung und zwang die persönliche Verpflichtung vor der Vaterlandsliebe zurückzutreten. Er trat

in die Dienste der Republik und übernahm mit großem Eifer die Befestigung von San Miniato. Aber der innere Zwiespalt folgte ihm in das Lager. Sei es, daß er Verrath witterte und an dem Erfolge der Vertheidigung verzweifelte, sei es, daß ihn das Gefühl der persönlichen Schuld zu sehr belastete, er verließ seinen Posten und entfloh heimlich nach Venedig. Kaum hier in Sicherheit, wurde wieder die entgegengesetzte Empfindung in ihm rege. Reuig bot er der Vaterstadt seine Dienste wieder an, und unterzog sich willig jeder Strafe, um nur die Gunst der Rückkehr wieder zu erlangen. Sein frommer Eifer für die Vertheidigung der Stadt konnte ihr Schicksal nicht abwenden. Nachdem zu dem von außen drängenden Feinde sich noch die Pest im Innern hinzugesellt, ergab sich Florenz. Michelangelo hatte vor Allen Ursache, die Rache des Siegers zu fürchten. Auch hielt er sich viele Tage heimlich verborgen. Aber der Sieger ehrte den Genius und wollte den Künstler nicht büßen lassen, was der Bürger verschuldet hatte: Michelangelo erhielt von den Medizeern vollständige Verzeihung und die Aufforderung, zu seiner künstlerischen Thätigkeit zurückzukehren. Unter dem Einflusse dieser Ereignisse vollendete er das Denkmal der Medizeer. Kann es uns Wunder nehmen, daß er nun seine Stimmung in die Gestalten hineinarbeitete, und tief ergriffen, wie er von dem Geschicke seiner Vaterstadt war, seinen Gefühlen einen kräftigeren Ausdruck lieh, als es die Rücksicht auf die Bestimmung des Werkes gestattete. Unwillkürlich, so scheint es, verwandelte sich unter seinen Händen die Figur Lorenzo's zu dem Bilde des über den Untergang der Freiheit sinnenden Patrioten, und durchzog alle Gestalten ein Zug des herben Schmerzes, so daß wir nicht das Familiendenkmal der Medizeer, sondern das Grabdenkmal der Florentinischen Republik vor uns schauen. Michelangelo's eigene Worte verleihen einiges Recht zu dieser Annahme. Als nach der Vollendung des Werkes der Preis desselben in Aller Munde laut wurde, und Dichter sich beeiferten, seine Schönheit zu besingen, als G. Strozzi den lebendigen Ausdruck in der Gestalt der Nacht hervorhob und in einem Gedichte aussprach: „Wenn Du nicht glaubst, daß sie lebt, so rufe ihr zu und sie spricht zu Dir," da antwortete Michelangelo:

„Lieb ist der Schlaf mir, lieber Steines Weise,
So lange Schmach und bittrer Jammer währen.
Nichts sehn, nichts hören ist mein ganz Begehren.
So wecke mich nicht auf, o rede leise."

Abermals im Jahre 1532 ging Michelangelo, der, wie er sagte, die Florentiner Luft nicht mehr vertragen konnte, seitdem die Medizeer erbliche Herzöge von Florenz geworden waren, nach Rom, um im Auftrage des Papstes Clemens VII. das 60 Fuß hohe Gemälde an der Hauptwand der Sixtinischen Kapelle, eine Darstellung des Weltgerichts, auszuführen. Sieben Jahre brauchte der damals sechszigjährige Meister zur Vollendung dieses riesigen Wandbildes. Erst unter dem Papste Paul III. im Jahre 1541 legte er die letzte Hand an. Dies ungeheure Werk*) steht mit der zahllosen Menge seiner Figuren, in der Kühnheit des Gedankens, in der Mannigfaltigkeit der Bewegungen und Ansichten jener Gestalten, in der Meisterschaft der Zeichnung, insbesondere in den außerordentlichsten und schwierigsten Verkürzungen wiederum einzig in der Geschichte der Kunst da, aber es erreicht nicht mehr die Reinheit und Hoheit der Gemälde an der Decke.

Wir sehen in der oberen Hälfte des Bildes den Weltenrichter im Kreise der Apostel und Erzväter, denen sich auf der einen Seite die Märtyrer, auf der anderen andere Heilige und eine weitere Schaar von Seligen anschließen. Oberhalb, unter

*) Kugler-Burckhardt, Geschichte der Malerei.

den beiden Bögen des Gewölbes, zwei Engelgruppen, welche die Instrumente der Passion tragen. Unter dem Erlöser eine andere Gruppe von Engeln, welche zur Auferweckung der Todten blasen und die Bücher des Lebens halten. Zur Rechten die Auferstehung und darüber das Aufschweben der Gebenedeiten. Zur Linken die Hölle und das Niederstürzen der Verdammten, die frech in den Himmel emporbringen wollten.

Es ist der „Tag des Zornes“ (Dies irae), den der Maler unsern Augen vorgeführt hat, der Tag, von dem uns jenes alte Kirchenlied sagt:

Quantus tremor est futurus,
Quando judex est venturus
Cuncta stricte discussurus.*)

Zürnend wendet sich der Richter gegen die Seite der Verdammten und erhebt abwehrend, verwerfend, niederschmetternd seine Rechte gegen dieselben. Angstvoll hüllt sich Maria zu seiner Seite in ihre Gewande, indem sie sich zu den Begnadigten umwendet. Die Märtyrer, zur Linken, erheben die Werkzeuge und Zeugnisse ihrer Marter anklagend gegen die, welche ihnen den zeitlichen Tod gebracht; die Engel, welche dieselben hier vom Eingange zum Himmel abwehren, vollstrecken das Rächeramt. Zagend und bang erstehen die Todten; langsam und wie von der Schwere der irdischen Natur gefesselt, erheben sich die Begnadigten zu den Seligen empor, und auch durch deren Schaaren verbreitet es sich wie ein geheimes Entsetzen, — Freude, Ruhe, Beseligung ist hier nicht zu finden.

Die Auffassung ist einseitig, wir dürfen es nicht läugnen; und diese Einseitigkeit hat auch auf die Ausführung der oberen Hälfte ungünstig eingewirkt. Wir sehen hier nicht, wie in anderen Darstellungen verwandter Gegenstände, die Glorie des Himmels, nicht Wesen, welche das Gepräge einer höheren Heiligung und Entäußerung menschlicher Schwächen tragen, vor uns, sondern überall noch den Ausdruck menschlicher Leidenschaft, menschlichen Strebens; wir sehen keinen Chor feierlich ruhender Gestalten, nicht jenen harmonischen Einklang klarer und großer Linien, welcher vornehmlich durch eine festlich ideale Gewandung hervorgebracht wird, sondern ein Gewühl der mannigfachsten Bewegungen, nackte Körper in unruhigen Stellungen und ohne jene, durch heilige Ueberlieferung feststehende Charakteristik. Die Hauptgestalt des ganzen Bildes vornehmlich, Christus, zeigt uns keine andere Eigenschaft, als nur die des Richters; er ist ohne allen Ausdruck göttlicher Majestät, wir fühlen es nicht, daß es der Erlöser ist, der hier das Richteramt verwaltet. Die ganze obere Hälfte des Bildes zeigt mannigfach Schweres bei aller meisterlichen Kühnheit der Zeichnung, Unklares trotz der Sonderung in einzelne Haupt- und Nebengruppen, Willkürliches bei der großartigen Anordnung des Ganzen.

Lassen wir aber das einseitige Hervorheben eines einzelnen Momentes gelten, so erscheint schon jene obere Hälfte von eigenthümlich bedeutender Gesammtwirkung; auch treten die einzelnen Mängel bei der größeren Entfernung dieser Theile des Bildes vom Auge des Beschauers minder auffällig hervor. Des höchsten Ruhmes würdig aber ist dann die untere Hälfte des Bildes. Von jenem schweren

---

*) In deutscher Uebersetzung:

Welcher Schrecken wird da walten,
Wenn der Richter kommt zu schalten,
Streng mit uns Gericht zu halten.

und langsamen Emporsteigen und Emporziehen der Begnadigten an, walten hier alle Stufen von Befangenheit, Angst, Entsetzen, Grimm und Verzweiflung. An geeignetster Stelle offenbart sich hier, in dem convulsivischen Kampfe der Verworfenen mit den bösen Dämonen, jenes übermäßige leidenschaftliche Element und die, zum Ausdruck desselben nothwendige außerordentliche Kunstfertigkeit des Meisters. Dabei herrscht durchweg in den Gestalten derjenigen sowohl, welche der gänzlichen Verzweiflung Preis gegeben sind, als in denen der höllischen Peiniger, ein eigenthümlich tragischer Adel, ein großartiges, ergreifendes Pathos, — so daß die Darstellung des Schrecklichen hier nicht nur das Gemüth des Beschauers nicht abstößt, sondern in derjenigen wahrhaft sittlichen Reinigung erscheint, welche das Wesen des höheren Kunstwerkes bedingt; daß überhaupt dies Gebiet der Kunst in den, in Rede stehenden Theilen des Bildes seine höchste Vollendung feiert.

Die Nacktheit fast aller Gestalten dieses Bildes hat mannigfach, und schon bei Lebzeiten des Künstlers, Anstoß gegeben. Papst Paul IV., freilich ein wenig kunstliebender Mann, wollte dasselbe herunter schlagen lassen, bis, durch anderweitige Vermittelung, gestattet wurde, daß Daniel von Volterra, einer von Michelangelo's Schülern, einige der auffallendsten Blößen mit Gewändern bedeckte, was ihm den Spottnamen des Hosenmachers (braghettone) zuzog. Auch später wurde dies Verfahren frömmelnder Decenz noch an verschiedenen Stellen angewandt, wodurch allerlei Lappen entstanden sind, die allerdings die freie Wirkung des Bildes mannigfach verkümmern.

Aus derselben Zeit etwa, in welcher Michelangelo das jüngste Gericht malte, rühren noch zwei vorzügliche Freskogemälde her, welche er an den Seitenwänden der paulinischen Kapelle des Vatikans ausgeführt. Diese Gemälde sind wenig beachtet und durch Lampenqualm beträchtlich verschwärzt, so daß selten von ihnen die Rede ist. Auch ist das eine, welches die Kreuzigung Petri darstellt, unter dem großen Fenster der Kapelle befindlich, und somit im ungünstigsten Lichte; ausgezeichnet ist dasselbe in Rücksicht auf die großartig strenge Composition. Das auf der gegenüberstehenden Wand, die Bekehrung des Saulus, ist noch immer leidlich sichtbar. Hier sieht man den großen Heereszug des Saulus, der in's Bild hinein bergauf geht. Christus stürzt ihm aus dem Gewitterglanze, von Engelschaaren umgeben, entgegen. Saulus liegt, in prächtiger Entwickelung einer edlen Gestalt, auf den Boden gestreckt, die Seinen stürzen zu den Seiten oder stehen gelähmt vom Donner da. Man erkennt auch hier eine treffliche Anordnung in den Gruppen und einzelne höchst würdige Gestalten; eine Gemessenheit und Ruhe, welche, im Vergleich mit dem jüngsten Gerichte, für das in Rede stehende Bild nicht unvortheilhaft erscheint. Wenn man darin Zeichen der Altersschwäche finden will, so kann sich dies höchstens auf die Durchführung im Einzelnen beziehen.

In die letzten Lebensjahre des Meisters fällt seine hauptsächlichste Thätigkeit als Architekt. Auch hier, bemerkt J. Burckhardt, liegt seine wahre Größe in den Verhältnissen, die er nirgends, auch nicht von den antiken Bauten copirt, sondern aus eigner Machtfülle erschafft, wie sie der Gegenstand gestattet. Sein erster Gedanke ist nie die Einzelbildung, auch nicht der constructive Organismus, sondern das große Gegeneinanderwirken von Licht- und Schattenmassen, von einwärts- und auswärtstretenden Parthien, von oberen und unteren, mittleren und flankirenden Flächen. Er ist vorzugsweise der im Großen rechnende Componist. Vom Detail verlangt er nichts, als eine scharfe wirksame Bildung. Die Folge war, daß dasselbe unter seinen Händen ganz furchtbar verwilderte und später allen Bravour-Architekten für die gröbsten Mißformen zur Entschuldigung dienen konnte.

Neben vielen anderen kleineren Bauten, darunter die großartigen Pfeilerhallen im Palaste Farnese zu Rom, ist sein großartigstes und berühmtestes Architekturwerk die Kuppel von St. Peter in Rom. Der Bau der Kirche war 1506 von Bramante begonnen, später hatte Raffael, dann Perruzzi und endlich Sangallo theils mit Abänderung des ursprünglichen Plans daran gebaut. Michelangelo übernahm 1546 trotz mancherlei Widerwärtigkeiten und Kabalen die Fortführung des Werkes und zwar unentgeltlich und, wie er ausdrücklich sagte, nur zum Heil seiner Seele. So entstand abweichend von allen früheren Bauplänen und diesen gewaltig überlegen, der erhabenste Kuppelbau der Welt, dessen Wirkung leider durch die Zuthaten späterer Baumeister abgeschwächt worden ist. Bei 140 Fuß Durchmesser erhebt sich derselbe 450 Par. Fuß über den Boden.

Die Vollendung des prachtvollen Baues sollte der Meister nicht erleben. Im hohen Alter mit noch wenig geschwächter Geisteskraft endete er in Rom am 18. Februar 1563. Seine Gebeine ließ sein Neffe nach Florenz bringen, wo sie in der Familiengruft zu S. Croce beigesetzt wurden. Hier fand dieser wohl selten zum behaglichen Genusse des Daseins gekommene, ewig ringende, unermüdlich schaffende, in einsamer Größe alle Welt zurückschreckende, gewaltige Künstlergeist seine letzte Ruhestätte. Auf einem prächtigen Denkmal erblickt der Besucher des stillen Ortes die von Batt. Lorenzi gefertigte Büste des ernsten Mannes, der als Mensch nicht minder wie als Künstler Bewunderung und Achtung von ihm fordert.

(Nach Quatremère de Quincy, Kugler, H. Grimm u. A.)

Raffael Santi.

Wie ein Engel des Lichts herabgesandt vom ewigen Vater, um der Menschheit die Wunderwelt der Farben zu erschließen, so erschien Raffael der Zeit, die Zeuge seines großartigen Schaffens war und wehklagend die Kunde seines frühzeitigen Todes vernahm. Selten, vielleicht niemals hat der Himmel die Menschheit mit einem solchen Wunder von Menschen beschenkt, wie es Raffael war. Solches Ebenmaß hoher Geisteskräfte, solche harmonisch entwickelten Anlagen des Verstandes und des Gemüthes, der Willenskraft und der Phantasie — wo fänden sie sich wieder in einer Menschenseele vereinigt? Ist schon der Künstler zu bewundern, dessen Gedanken an das Höchste hinanreichen und doch mit fast kindlicher Freudigkeit bei den kleinen Vorgängen und Erscheinungen des menschlichen und natürlichen Daseins weilen, der den Zauber der Schönheit auch über die geringste seiner Schöpfungen ausgießt und da, wo der Geist des Beschauers seinem hohen Gedankenfluge nicht folgen kann, immer noch durch die bloße Form, durch die Harmonie der Linien und Farben das Auge entzückt und fesselt, — wie viel mehr noch macht uns der Mensch staunen, der das Bewußtsein seiner hohen Künstlerschaft mit einem bescheidenen, stets nach höherer Vollendung ringenden Sinne verband, der selbst ein Abbild der Anmuth und des sittigen Wesens war, welches aus seinen Madonnen und Engelsgestalten beseligend zu uns spricht! Welch ein Contrast tritt uns vor die Augen, wenn wir Michelangelo's ernste, bis zum Unheimlichen gesteigerte Gemüthsart mit der freundlichen, milden Sinnesweise des Meisters von Urbino vergleichen! Dort bei allem Vermögen zur Harmonie ein räthselhaftes Gefallen an grellen Dissonanzen, deren Auflösung auch der gewaltigen Kraft des Meisters nicht immer gelingt, hier

ein seliges Schwelgen in vollen Accorden, die ohne Anstrengung, ohne Berechnung als natürliche Wirkung einer harmonisch gestimmten Seele hervorbrechen und den Hörer ohne Anstand mit sich fortreißen zum höchsten und reinsten Genusse des Daseins.

Mit Recht haben die gewichtigsten Stimmen, welche über Raffael's Leben und Werke gehört wurden, den Grund der hohen Vollendung seiner Kunst in der Verbindung der künstlerischen Begabung mit reiner Sittlichkeit, mit der durch edles Streben beflügelten Thatkraft gesucht. Wie er die Gestalten einer überirdischen Welt durch natürliche Schönheit und charakteristische Belebung des Ausdrucks uns menschlich näher rückt, so hebt die Kunst seines Pinsels die irdischen Schönheiten in eine höhere Sphäre und läßt uns den sinnlichen Reiz über das göttliche Etwas vergessen, welches darüber hingebreitet ist. Die vollendete Schönheit, die wir an Raffael's Schöpfungen bewundern, besteht, wie Lübke sagt, nicht in sinnlicher Anmuth, in fesselndem Liebreiz, sondern sie ist gesättigt von der Tiefe des Gedankens, belebt durch die Kraft der Charakteristik, und in ihren Gebilden schwingt jede Empfindung der Seele vom lieblich Zarten bis zum feierlich Erhabenen edel und kräftig aus.

Der Entwickelungsgang Raffael's hat wesentlich dazu beigetragen, daß die ganze Fülle der in ihm schlummernden Anlagen zur vollen Wirkung gelangen konnte, indem der Idealismus, von dem er ausging, durch spätere realistische Einflüsse auf das richtige Maß beschränkt, aber niemals völlig zurückgedrängt wurde. Von höchster Bedeutung war es für ihn, daß die ideale Richtung den Grundton seines Schaffens bildete und seine Kraft vor den Verirrungen und den Abwegen bewahrte, zu denen das einseitige, ungezügelte Eingehen auf die lebendige Wirklichkeit nothwendiger Weise führen muß. Als Sohn eines umbrischen Malers, Giovanni, Santi, 1483 (am 6. April?) geboren, wurde er schon als zarter Knabe vom Vater selbst im Malen unterrichtet. Die umbrische Schule, deren Charakter nach Rumohr's treffenden Ausdruck „in fleckenloser Seelenreinheit, zum Höchsten aufsteigender Sehnsucht und gänzlicher Eingebung in süß-schmerzliche und schwärmerisch-zärtliche Gefühle," besteht, kannte kaum andere als Andachtsbilder. Der fromme Sinn der Bevölkerung jener von dem Weltverkehr der reichen oberitalienischen Städte abgeschlossenen und entfernten Berge und Thäler scheint auch für die Kunst maßgebend gewesen zu sein und Perugino, das Haupt der Schule, verdankte seinen Ruf wesentlich dem Ausdruck schwärmerischer Innigkeit, gläubiger Verzückung, welche er seinen Madonnen und Heiligen zu verleihen wußte. In die Schule dieses Meisters zu Perugia kam der junge Raffael, als er im eilften Jahre seinen Vater verloren hatte. Damals war Perugino bereits im Sinken begriffen und fertigte seine Gemälde, mehr in handwerksmäßiger Gewohnheit sich wiederholend, als wirklich aus Neigung und innerem Beruf Neues schaffend. Für eine mittelmäßige Natur konnte es daher kaum eine schlechtere Schule geben, da dieselbe auch in ihrer Blüthezeit, was Zeichnung und Composition anlangt, sich in einem sehr engen Kreise bewegte. Für unsern Künstler war Perugino's Vorbild indeß unverfänglich. Raffael's Gefühlsweise stimmte vollkommen überein mit der, welche Perugino an den Tag zu legen für gut fand. Eine tief religiöse Stimmung war dem Gemüthe des zarten Jünglings eigen und daß er gerade in Perugia die Jahre der Entwickelung unter den Eindrücken dieser sanftäugigen, träumerischen, weh- und demüthigen Madonnen und Christuskinder verlebte, war ihm zum Heile; denn nur so vielleicht vermochte jene kindliche Naivetät, jene Sanftmuth und Milde mit seinem Charakter zu verwachsen, welche das Feuer seines Geistes zu heiliger Gluth mäßigte und ihn vor den Verlockungen

des Ehrgeizes und seiner freien, überaus glücklichen Lebensstellung bewahrte. Indeß konnte auch nur ein Raffael den besseren Theil seiner Künstlernatur vor der tödtlichen Monotonie retten, die uns aus den späteren Werken Perugino's angähnt. Er besaß zu viel ursprünglichen Sinn für lebensvolle Formen, zu viel schöpferische Phantasie, um sich an dem zu genügen, was Perugino erreicht hatte. Schon in einer Anzahl Bilder seines Lehrers will man die Hand des talentvollen Schülers erkennen, so namentlich in der „Auferstehung“ im Vatikan und in der Anbetung des Christuskindes ebendaselbst. Ersteres soll fast ganz, im letzteren die Figur des h. Joseph von Raffael gemalt sein.

Als die ersten selbständigen Arbeiten*), mit denen er in seinem siebzehnten Jahre auftrat, gelten die zwei Seiten einer Kirchenfahne in S. Trinità zu Città di Castello, welche die Dreieinigkeit mit zwei betenden Heiligen und die Erschaffung der Eva darstellen, sodann ein für dieselbe Stadt ausgeführtes Altarbild, den Gekreuzigten mit vier Heiligen enthaltend, welches sich zuletzt in der Galerie Fesch in Rom befand. Beide Werke sind durchaus in Perugino's Art gemalt, gehen aber im geistvollen Ausdruck schon über dieselbe hinaus, während Zeichnung und Farbe noch den Schüler verrathen. In den letztern Bilde ist die unschuldsvolle Schönheit des Johannes, die tiefe heilige Trauer der Madonna mit unbeschreiblicher Innigkeit wiedergegeben. — Außerdem schreibt man dieser Lehrzeit Rafael's in der Werkstatt des Perugino eine Reihe verschiedener Staffeleibilder, mit größerer oder geringerer Sicherheit, zu. Seine Arbeiten aus dieser Periode tragen den allgemeinen Stempel der umbrischen Schule, aber sie sind zugleich deren schönste Blüthen. Es hat überhaupt diese umbrische Schule in ihrer zarten, schwärmerischen Sentimentalität Etwas, das dem Wesen einer edeln Jugend zu entsprechen scheint. So lange nun ein solches Werk das Frische und Ahnungsvolle des Jünglings an sich trägt, muß es nothwendig wahr und rein erscheinen; wenn aber im späteren Mannesalter die Sentimentalität nicht zur charaktervollen Tiefe, die Ahnung nicht zur energischen Bestimmtheit und Thätigkeit durchgebildet wird, so muß jene jugendliche Zartheit, — wie wir es auch an dem früher genannten Meister der umbrischen Schule bemerkt haben, — nothwendig in Befangenheit, in Manier und Handwerk ausarten. Dieser Grundton einer edlen Männlichkeit, der freilich noch unentwickelt in den Jugendwerken Raffaels liegt, sich jedoch überall in seiner reinen und klaren Auffassungsweise ankündigt und eben das Jugendliche als ein solches, als ein für höhere Entwickelung Fähiges, bezeichnet, — dieser ist es, der seinen Werken, welche der in Rede stehenden Periode angehören, ihren eigenthümlich hohen Werth verleiht.

Im Jahre 1503 betheiligte sich Raffael an den Arbeiten des ebenfalls aus der umbrischen Schule hervorgegangenen Pinturicchio (1454—1513) in der Libreria des Domes von Siena, ging von dort wieder nach Città di Castello und dann nach seinem Geburtsort Urbino. In den Gemälden, welche hier von ihm gefertigt wurden, giebt sich bereits eine freiere selbständige Richtung zu erkennen, so namentlich in der Vermählung der Maria (Lo Sposalizio), gegenwärtig in der Brera zu Mailand und in dem Christus am Oelberg, im Besitz des Fürsten Gabrielli zu Rom, beide aus dem Jahre 1504. Charakteristisch für die Befangenheit, die dem Schüler Perugino's noch anhaftet, ist bei dem letzteren Gemälde, daß selbst Judas und die ihn begleitenden Häscher durchaus nichts Feindseliges, Verrätherisches in ihrer Erscheinung haben, sondern fast in gleicher Lieblichkeit und Würde auftreten, wie der Heiland mit seinen Getreuen.

Die völlige Befreiung seines Geistes von der Manier der umbrischen Schule konnte erst durch den Anblick und das Studium der Meisterwerke gewonnen werden, welche damals Florenz zur hohen Schule der bildenden Kunst machten. Dorthin eilte auch Raffael im Herbste des Jahres 1504, als die berühmten Cartons Lionardo's und Michelangelo's die ganze Kunstwelt in freudig-staunende Bewegung brachten*). Seinem hellen Blicke konnte es nicht entgehen, wie viel ihm in Hinblick auf die energische Darstellung des Lebens, namentlich des Nackten, und auf die markige Individualisirung des Ausdrucks und der Bewegung zu lernen und zu wissen nöthig war. In dem liebenswürdigen Fra Bartolomeo (1469—1517) fand er eine verwandte Seele, einen väterlichen Führer, dem er stets in enger Freundschaft verbunden blieb. Stiller Ernst, schlichte Würde und Anmuth zeichnen die Schöpfungen dieses Meisters aus. Großen, erhabenen Aufgaben nicht gewachsen, erreichte sein Talent das Höchste in Madonnenbildern, bei welchen das Gepräge der Heiligung sich mit dem Ausdruck einer schönen Weiblichkeit verbindet. Hervorragend war er besonders im Colorit, und es heißt, daß Raffael hierin vorzugsweise den Unterricht des Bartolomeo gesucht habe, während er diesen dafür mit den Gesetzen der Perspective bekannt machte. Man schreibt es dem Einflusse Raffaels zu, daß Fra Bartolomeo (dessen bürgerlicher Name Baccio della Porta war) wieder der Kunst zurückgegeben wurde, nachdem derselbe, tieferschüttert durch die Hinrichtung des ihm eng befreundeten Savonarola, im Jahre 1500 in ein Dominikanerkloster getreten war und dem Pinsel ganz entsagt hatte.

Der erste florentiner Aufenthalt Raffaels, dessen Frucht die berühmte Madonna del Granduca (im Palast Pitti) gewesen sein soll, war nur von kurzer Dauer. Bereits im folgenden Jahre treffen wir ihn wieder in Perugia beschäftigt, eine Madonna für das Kloster S. Antonio di Padua auszuführen. Eine andere Madonna auf dem Throne mit Johannes dem Täufer und dem heil. Nicolaus von Bari znr Seite malte er zu derselben Zeit als Altarblatt für die Servitenkirche und endlich ein Freskogemälde für eine Kapelle im Kloster S. Severo, von nicht unbedeutender Dimension. Nach Vollendung dieser Arbeit, in welcher sich bereits ein bedeutender Fortschritt, namentlich in der Behandlung der Gewänder zu erkennen giebt, wandte sich Raffael abermals nach Florenz, um hier, abgesehen von einigen Reisen, bis zum Jahre 1508 seinen dauernden Aufenthalt zu nehmen. Im Verkehr mit dem trefflichen Frate und mit Rudolfo Ghirlandajo, dem Sohne des Domenico, suchte er die Vorzüge der Florentiner durch ein tieferes Naturstudium sich zu eigen zu machen. Eine große Anzahl der trefflichsten Madonnenbilder stammt aus dieser Zeit, wovon wir nur die bekanntesten erwähnen, nämlich die „Jungfrau im Grünen" (in der k. k. Sammlung zu Wien), ein Bild von zarter Anmuth und Lieblichkeit, welches mehr als irgend ein anderes im Ausdruck der Köpfe, in der Körperbildung der Kinder, selbst in dem Faltenwurf und in dem tiefen bräunlichen Tone der Landschaft den Einfluß Lionardo's zeigt, dann die sogenannte schöne Gärtnerin (la belle jardinière) im Louvre. In diesen Bildern bemerken wir**), wie die Breite des Lebens, welche noch das Thema der meisten damaligen Florentiner war, auch Raffael berührt, aber nur in soweit sie das Höchste nicht beeinträchtigt: den Ausdruck der Seele und die allmälig in ihm zur sichern Form gedeihenden Grundsätze der Composition. In dem architektonischen Ernst seiner Gruppenbildung zeigt sich Raffael hier schon den meisten Florentinern überlegen, mehr noch durch den hohen Ernst der

*) Siehe Seite 15 und 21.

**) Burckhardt, Der Cicerone.

Form, welcher ihn von allen blos zufälligen Zügen des Lebens fern hielt. Der Intention nach will seine Madonna nicht mehr sein, als ein schönes Weib und eine Mutter, wie bei den Florentinern auch; seine Absicht ist (die eigentlichen Andachts- oder Gnadenbilder ausgenommen) nicht erbaulicher, als die der letzteren, dennoch findet man etwas Höchstes darin, welches sich nur aus der scharf abgewogenen Harmonie der einzelnen Theile in Form und Farbe erklärt. Der Reiz des Ganzen wirkt bei Raffael unbewußter Maßen bestimmend auf unser Gefühl ein, während wir in den Einzelschönheiten das Wesentliche zu finden glauben.

Außer mehreren Portraits, darunter sein eigenes (in den Uffizien), und einem kleinen mythologischen Gemälde, drei Grazien darstellend, eine reizende, auch in Bezug auf die Behandlung des Nackten gelungene Gruppe, malte Raffael in Florenz noch ein großes Altarblatt, welches für seine spätere Laufbahn von entscheidender Bedeutung sein sollte, die Grablegung Christi, für die Kirche S. Francesco in Perugia bestimmt, jetzt in der Galerie Borghese zu Rom befindlich. (Fig. 208.) Hier giebt er sich zum ersten Male als Historienmaler zu erkennen, und wenn auch in diesem ersten Versuche einer großen figurenreichen Composition noch eine gewisse Befangenheit herrscht, so sind doch bereits die Keime darin zu erkennen, aus denen die Meisterwerke seiner Glanzperiode sich entwickelten. Das Bild zerfällt in zwei Gruppen*). Zur Linken, drei Viertheile des Ganzen einnehmend, der Leichnam des Heilandes, der von zwei Männern in mächtiger Anstrengung zum Grabe getragen wird. Neben dem Leichnam Magdalena, Petrus und Johannes, in verschiedenartig sich äußernder Theilnahme. Zur Rechten Maria, die, von den Frauen unter-

Fig. 208. Die Grablegung Christi. Nach Raffael.

*) Kugler-Burckhardt, Geschichte der Malerei.

stützt, in Ohnmacht sinkt. Dies Bild ist unter Raffaels Compositionen die erste, in welcher ein historischer Moment in vollständiger dramatischer Entwickelung vorgestellt ist; aber die Aufgabe überstieg, in dieser Beziehung, noch die Kräfte des jungen Meisters. Die Composition ist unruhig, ohne eine großartige Totalwirkung und die Bewegungen sind mehrfach übertrieben. Auch das Pathos, das in einzelnen Köpfen mächtig hervortritt, erscheint nicht in allen als der unmittelbare Erguß des Gefühles. Von wunderbarer Schönheit aber ist der Körper des Heilandes, hier ist ein Adel, ein Ebenmaß der Form, der Ausdruck eines erhabenen Schmerzes in dem zurückgesunkenen Haupte, wie sie nur des größten Meisterwerkes würdig sein können. Die technische Behandlung des Bildes ist schön, aber streng.

Die Ausführung dieses Gemäldes hob den Ruf des damals 25jährigen Künstlers der Art, daß der kunstsinnige Papst Julius II. ihn 1508 nach Rom berief, damit er neben Michelangelo die Prunkgemächer des Vatikans mit Fresken schmücke. Mit diesen Arbeiten erstieg Raffael den Gipfel seiner Kunst. Zu edlem Wetteifer spornte ihn die Nähe des großen Buonarroti, der zu derselben Zeit seine Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle ausführte.*) Daneben wirkten die Reste der in Rom reichlich vorhandenen antiken Bildwerke auf ihn ein, sowie die zahlreichen Schöpfungen zeitgenössischer Meister. Mit seiner feinen Beobachtungsgabe wußte er in den Leistungen Anderer das zu entdecken und zu erkennen, was als wesentlicher Vorzug, als für alle Zeit giltig anzusehen war. Fern von jener eklektischen Richtung, welche mechanisch zusammenträgt, was in einzelnen Meisterwerken als bedeutungsvoll anerkannt ist, verarbeitete er in seinem Innern die verschiedenen Resultate seiner Beobachtung zu einer höheren Einheit.

Die Thätigkeit, welche Raffael während der ihm noch verliehenen zwölf Jahre seines Lebens in Rom entfaltete, ist nicht nur in qualitativer, sondern auch in quantitativer Hinsicht eine Leistung, wie sie nur von einem mit unerschütterlicher Willenskraft begabten Genie zu Stande gebracht werden konnte. Denn nicht nur die großartigen Gemäldecyklen im Vatikan nahmen seine Zeit und seine Kraft in Anspruch, auch eine ganze Reihe von Portraits und anderer von Privaten bestellter Gemälde ist in dieser Zeit entstanden. Wenn er nun auch die Ausführung seiner Entwürfe zum Theil jenem großen Kreise von Künstlern überließ, welche sich um ihn als Schüler und Gehülfen sammelten, so muß man dabei doch in Betracht ziehen, daß er selbst unermüdlich lehrend, fördernd, nachhelfend und beaufsichtigend auf jeden Einzelnen einging und auch den Minderbegabten heranzuziehen suchte. Dazu kommt nun noch in Rechnung, daß er zu gleicher Zeit zu mehreren Bauwerken Pläne entwarf, ja selbst die Fortführung des Baues der Peterskirche übernahm. Daneben leitete er umfassende Arbeiten zur Erforschung römischer Alterthümer und fertigte Modelle für Sculpturen, die zum Theil von dem Bildhauer Lorenzetto, zum Theil auch von ihm selbst (Jonas in der Kapelle Chigi in S. Maria del popolo) ausgeführt wurden. Und bei der großen Summe dieser anstrengenden und aufreibenden Thätigkeit, erhielt er sich immer auf gleicher Höhe, ja ermüdete nicht in Versuchen, namentlich, was die chemische Zusammensetzung der Farben anlangt, sich noch höher hinaufzuschwingen, um nur das Herrlichste, Höchste nnd Beste der Welt als Denkmal seines Wirkens zu hinterlassen.

Es war eine kurze, glückliche Zeit, welche damals in der ewigen Stadt einen üppigen aber rasch verblühenden Geistesfrühling hervorzauberte. Die päpstliche

---

*) Siehe Seite 22.

Macht*) hatte zu jener Zeit, kurz vorher ehe die deutsche Reformation ihr kämpfend entgegentrat, ihren höchsten Gipfel erreicht; sie hatte eine Ausdehnung des Landgebietes, der kriegerischen Schutzmittel gewonnen, wie früher nie; ihr geistiger Einfluß auf die Völker der Christenheit war unberechenbar. Diese Macht zu verherrlichen, Rom als den Mittelpunkt geistiger Bildung darzustellen, waren die Gemälde Raffaels im Vatikan bestimmt. Sie füllen die Wände und Decken in drei Zimmern und einem größeren Saale, welche gegenwärtig den Namen der Raffaelischen Stanzen führen. Als Belohnung erhielt Raffael für jedes der großen Wandgemälde 1200 Goldscudi, d. h. etwa 2000 Piaster. — Die Malereien sind sämmtlich al fresco ausgeführt. Die an den gewölbten Decken jener drei Zimmer sind verschieden angeordnet; an den Wänden derselben ist auf jeder Seite ein großes Gemälde, unter dem Halbkreisbogen des Gewölbes; darunter grau in grau gemalte Sockelbilder, welche Anspielungen auf die Gegenstände der Hauptbilder enthalten, sowie sich diese auf die zunächst stehenden Malereien des Gewölbes beziehen. Je zwei Wände eines jeden Zimmers sind durch Fenster unterbrochen, was den Künstler zu einer eigenthümlichen Anordnung der darauf befindlichen Gemälde Anlaß gegeben hat. In dem größeren Saale ist eine andere Anordnung der Bilder befolgt. — In späterer Zeit, als die Päpste ihre Wohnung auf den Quirinal verlegt hatten, wurden die Stanzen wenig beachtet; im Anfange des vorigen Jahrhunderts fanden sich die Gemälde sämmtlich mit Schmutz überzogen, die Sockelbilder großentheils verdorben. Carlo Maratta, ein verdienstlicher Künstler seiner Zeit, reinigte die Bilder mit großer Sorgfalt und stellte die Sockelbilder, so gut es gerade ging, wieder her.

Raffael begann seine Malereien im Vatikan mit der Camera della Segnatura. Es war ihm die Aufgabe geworden, hier den gesammten Wissensgehalt, auf welchem das geistige Leben seiner Zeit beruhte, als Theologie, Poesie, Philosophie und Jurisprudenz, durch seine Kunst zu verherrlichen. Er schmückte demnach mit vier allegorischen weiblichen Figuren in Rundbildern die Decke des Gewölbes. Neben jeder dieser edlen, auf Wolken schwebenden Gestalten, die nicht durch symbolische Zugaben, sondern durch Ausdruck und Bewegung charakterisirt sind, tritt eine darauf bezügliche Darstellung historischen Inhalts, neben die Theologie der Sündenfall, neben die Poesie die Bestrafung des Marsyas, neben die Philosophie eine den Erdball betrachtende weibliche Gestalt, neben die Jurisprudenz das Urtheil des Salomo. Diese allegorischen Gestalten bilden gewissermaßen den Titel zu den an den Wänden ausgeführten Hauptbildern. Das bekannteste derselben ist die neuerlich durch den meisterhaften Stich Joseph Keller's vervielfältigte sogenannte „Disputa",**) wie nach unrichtiger Auffassung die Darstellung der Theologie genannt wurde. Dieselbe zerfällt in zwei Haupttheile. Die obere Hälfte stellt die Glorie des Himmels, nach alterthümlich feierlicher Anordnung, dar. In der Mitte der Erlöser mit ausgebreiteten Armen, auf Wolken thronend; zu seiner Rechten Maria, süß und hold, sich mit inniger Verehrung vor dem göttlichen Sohne neigend, zur Linken Johannes der Täufer. Ueber dem Erlöser erscheint die halbe Gestalt des Gott-Vater, unter ihm schwebt die Taube des heiligen Geistes. Diese Gruppe umgeben, im Halbkreis auf Wolken sitzend, die Erzväter, Apostel und Heilige, höchst erhabene und würdevolle Gestalten, in edelster Feier und Gemessenheit der Bewegungen. Ueber ihrer Reihe schweben auf jeder Seite drei höchst reizvolle Jünglingsengel; unter ihnen,

*) Kugler-Burckhardt, Geschichte der Malerei.
**) Disputa del sacramento, der gelehrte Streit über das Sacrament des Abendmahls.

fast wie die Träger des Wolkensitzes, eine Menge von Engelköpfen, und vier zarte Engelknaben mit den Büchern der Evangelien zu den Seiten der Taube. — In der unteren Hälfte des Bildes erblickt man eine Versammlung der berühmtesten Theologen der Kirche. In ihrer Mitte, auf Stufen erhöht, ein Altar mit der Monstranz (als mystische Bezeichnung der körperlichen Gegenwart des Erlösers auf Erden). Dem Altare zunächst, zu beiden Seiten, sitzen die vier lateinischen Kirchenväter; neben und hinter ihnen stehen verschiedene andere der berühmtesten Lehrer der Kirche. Zu äußerst sind auf beiden Seiten Gruppen verschiedener Jünglinge und Männer dargestellt, welche sich zur Offenbarung des göttlichen Geheimnisses herzudrängen, theils in begeisterter Hingebung, theils noch zweifelnd und, wie es scheint, disputirend, theils auch als Sektirer. — Ueberall sind hier die Gestalten, vornehmlich was den Ausdruck der Köpfe anbetrifft, zur ergreifendsten, charaktervollsten Individualität ausgebildet, mit der liebevollsten Durchdringung des Einzelnen belebt. Diese sorgfältige, selbst noch fast an das Mühsame gränzende Behandlung des Einzelnen ist es vornehmlich, was auch dies Werk noch als ein früheres charakterisirt, während bei den folgenden mehr und mehr die Rücksicht auf die Gesammtwirkung hervortritt.

In der an der Fensterwand befindlichen Darstellung der Poesie erblicken wir zuoberst Apollo mit den Musen unter Lorbeerbäumen auf den Höhen des Parnasses. Dichter des Alterthums und des neueren Italiens schließen sich ihnen zu beiden Seiten an; unter diesen Homer, der begeistert Verse spricht, welche ein Jüngling eifrig nachschreibt. Hinter Homer bemerkt man Virgil und Dante. Nach unten, zu den Seiten des Fensters, bilden sich zwei gesonderte Gruppen. Auf der einen Seite Petrarca, Sappho, Corinna und Andere in heiterem Gespräche; auf der anderen Pindar, bejahrt, mit Begeisterung sprechend, Horaz und noch ein Dichter, die ihm mit verehrender Bewunderung zuhören. Diese unteren Gruppen scheinen demnach die lyrische Poesie (in ihren verschiedenen Richtungen) zu repräsentiren, während oben die Dichter des Epos bemerklich werden. — Das Bild ist vortrefflich geordnet: die einzelnen Gruppen, in welche dasselbe sich auflöst und die im wohlgefühlten Ebenmaaße zu einander stehen, schlingen sich leicht und ohne allen Zwang zum Ganzen zusammen. Es trägt einen sehr heiteren, anmuthigen, dem poetischen Leben in Italien zur Zeit des Künstlers entsprechenden Charakter und enthält eine Menge zarter und edler Motive. Doch ist im Einzelnen auch minder Bedeutendes vorhanden, wie namentlich der Gott in der Mitte des Bildes nicht gar schön ist; auch die beiden ihm zunächst sitzenden Musen sind vielleicht zu sehr in absichtlicher Symmetrie gehalten. Dem Style nach bildet dieses Werk den Uebergang zu den im sogenannten großen Style ausgeführten Compositionen des Meisters, als deren erste das folgende Wandgemälde betrachtet wird.

Das Gemälde, welches die Philosophie veranschaulicht (unter dem Namen „der Schule von Athen" bekannt), stellt eine große Halle in dem edlen Style des Bramante dar, und in derselben mehrere Lehrer der philosophischen Wissenschaften mit ihren Schülern versammelt. Eine Treppe von mehreren Stufen erhebt den hinteren Theil der Versammelten über die vorderen Gruppen. Jene repräsentiren die höhere oder eigentliche Philosophie. Plato und Aristoteles stehen hier in der Mitte nebeneinander, wie über ihre Lehrmeinungen disputirend. Plato, der Repräsentant der spekulativen Philosophie, weist mit erhobener Rechten nach oben; Aristoteles deutet mit ausgestreckter Rechten auf die Erde nieder, als den Quell seiner praktischen Philosophie. Zu ihren Seiten reiht sich, tiefer ins Bild hinein, ein Doppelchor aufmerkender Zuhörer. Auf der einen Seite neben diesen steht Sokrates, um den

sich wieder einige Zuhörer versammelt haben, denen er seine Lehrsätze und Schlußfolgen an den Fingern vorzählt. Jenseit sind andere Männer in verschiedener Weise des Gesprächs und Studiums zusammengestellt. Im Vordergrund werden die Studien der Arithmetik und der Geometrie nebst den hievon abhängigen Disciplinen, in gesonderten Gruppen auf beiden Seiten des Bildes vorgeführt. Als Haupt der Arithmetik erblickt man auf der linken Seite den Pythagoras, der auf seinem Knie schreibt, verschiedene Schüler und Nachfolger (einer mit den Tafeln der Musik), sowie andere Philosophen um ihn her. Auf der rechten Seite construirt Archimedes (oder Euclid) auf einer am Boden liegenden Tafel eine geometrische Figur. Mehrere Schüler beobachten den Vorgang; aufs Sinnigste sind in ihnen die verschiedensten Stadien des Begreifens dargestellt. Zoroaster und Ptolemäus, mit Himmels- und Erdkugel, als Repräsentanten der Astronomie und Geographie, stehen neben dieser Gruppe. Zwischen beiden Gruppen, auf den Stufen der Treppe, liegt abgesondert der Cyniker Diogenes; ein Jüngling wird von diesem durch einen älteren Mann zu den Lehrern der höherern Philosophie hinaufgewiesen. Neben der Gruppe des Archimedes, dem Rahmen zunächst, tritt Raffael selbst, in Begleitung seines Lehrers in die Halle; Archimedes trägt das Portrait seines Oheims Bramante. — Höchst meisterhaft ist die Gesammtordnung dieses Gemäldes. In feierlichster Gemessenheit stehen Plato und Aristoteles und der Chor ihrer Schüler nebeneinander, ohne daß jedoch Steifheit oder Zwang irgendwie sichtbar würde; nach den Seiten der Tiefe zu löst sich diese Haltung zu größerer Freiheit, und die Gruppen bilden sich aus Stellungen der mannigfachsten Art, so jedoch wiederum, daß im Ganzen und Wesentlichen die Gegenseitigkeit aufs Genügendste beobachtet bleibt. Der Styl ist großartig und frei, durchweg ist eine malerische Gesammtwirkung bezweckt und aufs Vollkommenste erreicht. Die Zeichnung im Nackten, wie in den Gewändern, ist höchst vollkommen und überall von dem edelsten Schönheitsgefühle geleitet; die Gruppe der Jünglinge vornehmlich, welche um den Archimedes versammelt sind, gehört zu dem Liebenswürdigsten und Naivsten, was Raffael geschaffen hat.

Die Darstellungen für die Jurisprudenz-Wand zerfallen in drei getrennte Gemälde. Ueber dem Fenster, von dem Bogen des Gewölbes eingefaßt, erblickt man drei sitzende weibliche Gestalten, Personificationen der Klugheit, der Stärke und Mäßigung, als derjenigen Tugenden, ohne deren Begleitung die Rechtswissenschaft nicht ins Leben treten kann. Zu den Seiten des Fensters ist die eigentliche Wissenschaft des Rechtes, und zwar in ihrer Unterscheidung als geistliches und weltliches Recht, dargestellt. Auf der breiteren Seite sieht man Gregor XI. auf päpstlichem Throne, der einem Consistorial-Advokaten die Dekretalen übergibt. Der Papst trägt die Züge Julius II., und die ihn umgebenden Personen enthalten ebenfalls Porträts des damaligen päpstlichen Hofes. Es sind Alles höchst ausgezeichnete, lebens- und charaktervolle Köpfe. — Auf der schmaleren Seite ist Kaiser Justinian dargestellt, indem er dem Tribonian das römische Gesetzbuch übergibt.

Der Gesammtcyklus dieser Darstellungen gehört also wesentlich dem Bereiche des Gedankens an; dem Künstler war die Aufgabe zu Theil geworden, eine Reihe mehr oder minder abstracter Begriffe bildlich zu fassen, das an sich Unsinnliche in körperlicher Gestaltung zu vergegenwärtigen. Schon früher, zu den Zeiten Giotto's und seiner Nachfolger, waren ähnliche Bestrebungen in der Kunst hervorgetreten; erblicken wir nun noch einmal die Mittel, welche ein Künstler auf dem Gipfel der

Kunst zur Ausführung dieses schwierigen Vorhabens angewandt hat, und die Erfolge, zu denen er gelangt ist.

Ein sehr glückliches Motiv erblicken wir zunächst bei den drei ersten Wandbildern in jener feierlichen Vereinigung von Männern, welche in dieser oder jener der dargestellten Geistesthätigkeiten als die bedeutendsten gelten und welche (ähnlich wie in Petrarca's „Triumphen") ohne Rücksicht auf die Zeitalter, in denen sie gelebt, nur in Rücksicht auf ihre geistige Verwandtschaft, auf ihr gemeinsames Wirken für einen höheren Zweck, zu einander geordnet sind, und die sich somit wieder leicht in einzelne Gruppen — je nach ihrer mehr oder minder durchgreifenden Wirksamkeit — sondern ließen. Doch war es nöthig, ihrer Thätigkeit den einen nöthigen Mittelpunkt, das Bezeichnende ihres Zweckes, beizufügen.

Bei dem Wandbilde der Theologie ist dieser Mittelpunkt eigentlich der Altar mit dem Sacrament, als dem, nach dem Ritus der Kirche feststehenden Symbole der Erlösung. Das Sacrament schon an sich erklärt hier dem christlichen Beschauer den Punkt, um welchen sich die Thätigkeit der Versammelten dreht. Doch ist es eben nichts weiter als nur ein Symbol, — für den Sinn, für das Gefühl unfaßbar. Daher oben die Glorie des Himmels, welche den Erlöser selbst und die Verkünder und die Zeugen seiner Sendung darstellt. Hierdurch wirkt das Bild unmittelbar auf den Beschauer und es sind ihm — sofern er überhaupt mit den Gestalten des christlichen Mythus vertraut ist — keine ferneren Räthsel zu lösen. Nur dürfte es, was die Total-Wirkung des Bildes anbetrifft, zu tadeln sein, — nicht sowohl daß dasselbe in zwei gesonderte Theile zerfällt, als vielmehr, daß keiner von diesen der Masse nach vorherrscht, daß keiner als der eigentlich Wesentliche hervortritt.

Bei dem Wandbilde der Poesie dienen die Gestalten des Apollo und der Musen zur Erklärung des Inhalts und auch sie sind, als einem wohlbekannten Fabelgebiete angehörig, vollkommen genügend. Zugleich sind hier die Dichter mit ihnen in eine ansprechende, vertrauliche Nähe vereinigt, erscheinen sie gewissermaßen als die Wirthe, jene als die Gäste des Parnasses, so daß sich hier ein, dem Gedanken wie dem Gefühle nach, vollkommen abgerundetes Ganze bildet und das Gemüth des Beschauers von der schönsten Ruhe erfüllt wird. Dies Bild ist wie ein zartes heiteres Gedicht; es gewährt dem betrachtenden Auge ein in sich verständliches Ganzes und läßt allmälig und von selber seine tiefere Bedeutung verstehen.

Bei dem Wandbild der Philosophie dagegen fehlt fast alle bestimmtere Angabe seines eigentlichen Inhalts. Es ist in dem Bilde selbst keine allegorische, keine poetische Figur vorhanden (jene seitwärts in den Nischen stehenden Statuen des Apollo und der Minerva reichen hierzu nicht hin), die uns näher erklären könnte, welches spezielle Interesse die hier Versammelten, wenigstens die obere Hälfte derselben, bewegt*). Der Vorgang verliert für unser unmittelbares Gefühl jene höhere Bedeutung und der prosaische Verstand muß das Geschäft der Erklärung übernehmen. Die Kunst des Meisters zeigt sich hier nicht in poetischer Totalwirkung, sondern einseitiger in jener großartigen räumlichen Anordnung und in der unübertrefflichen Schönheit der einzelnen Gruppen und Gestalten, welche an sich freilich dem Auge des Beschauers schon ein unaussprechliches Vergnügen gewähren. Man sagt, Raffael sei hier durch die unkünstlerische Aufgabe beschränkt gewesen. Aber wir kennen aus viel früherer Zeit unter den Malereien der spanischen Kapelle zu Florenz eine Auf-

*) Daß die Bemerkung nicht aus der Luft gegriffen ist, beweisen die mannigfach verkehrten Interpretationen der Darstellung auf Kupferstichen und in Beschreibungen, welche, schon unmittelbar nach Raffael's Tode, christliche Bezüge darin zu erkennen glaubten. S. die Beschreibung der Stadt Rom. Bd. II., Buch I., S. 336. Anm.

gabe sehr verwandten Inhalts, welche dort, bei aller Mangelhaftigkeit und Befangenheit der äußeren Darstellungsmittel, doch ungleich unmittelbarer und ergreifender auf den Sinn und das Gemüth des Beschauers wirkt, — soweit wenigstens eine Allegorie wirken kann.

Bei der Darstellung der Jurisprudenz scheint die ungünstige Stellung des Fensters, welche an der einen Seite nur einen beträchtlich schmalen Raum gestattete, die Trennung der Wand in drei einzelne Bilder verursacht zu haben. In Folge dieser äußerlichen Umstände dürfte der Meister hier bei dem oberen Bilde zu der allegorischen Darstellungsweise, welche es erlaubt, in wenigen Figuren mehrere Begriffe auszudrücken, zurückgekehrt sein.

Nach Verlauf von ziemlich drei Jahren war der Bilderschmuck dieser ersten Stanze (Zimmer) vollendet. Im folgenden Jahre (1512) begann die Ausmalung des zweiten Zimmers, nach dem Hauptgemälde Stanza d' Eliodoro genannt. Es galt hier eine Verherrlichung der streitenden Kirche zu geben, welche durch göttlichen Beistand ihre Feinde zu Boden wirft. Demgemäß trat dabei das historische Moment mehr in den Vordergrund und Raffael bewies, wie er auch auf realem Boden zu Hause war und den historischen Vorgang mit dem idealen Hauche seines Geistes zu verklären wußte. Die Vertreibung des tempelräuberischen Heliodor durch die rächenden Engel bildet den Inhalt des Hauptbildes. Die Scene, mit packender Lebendigkeit geschildert, ist in effektvoll dramatischer Weise vorgeführt, würdig und ergreifend, fern von jedem deklamatorischen Pathos. Zur Rechten erblickt man die überaus bewegte Gruppe, deren Mittelpunkt der vor Entsetzen zu Boden gesunkene Tempelräuber bildet. Wahrhaft erhabener Zorn leuchtet aus dem Antlitz des Reiters, der als Werkzeug des Himmels im Begriff ist, mit seinem edlen Rosse über den gestürzten Verbrecher hinwegzusetzen. Angst und Furcht malt sich in den Blicken der Begleiter, welche die Tempelschätze fortzuschleppen im Begriff waren. In der Gruppe zur Linken den einziehenden Papst, vom Volke auf einem Sessel getragen, darstellend, ist als Gegensatz ein Bild göttlicher Ruhe und Majestät gegeben. Scheu drängen sich Weiber und Kinder, Zeugen des entsetzlichen Vorganges, wie Schutz suchend, in die Nähe des irdischen Vertreters der göttlichen Macht. Großartiger konnte Julius II. nicht verherrlicht werden, der einer der gewaltigsten unter allen Nachfolgern Petri selbst mit dem Schwerte in der Hand seine Krieger in die Schlacht zu führen gewohnt war. Man denkt, bemerkt Lübke, kaum an den Anachronismus; er scheint aufgehoben durch die einfache Größe und Wahrheit der Darstellung. — Das zweite Bild an der Fensterwand, die Messe von Bolsena, ist die Darstellung des Wunders, welches im Jahre 1263 einen an der Transsubstantiation zweifelnden Priester von der Wahrheit dieser Kirchenlehre dadurch überzeugte, daß Blut aus der von ihm geweihten Hostie floß. Auch hier ist die Gegenwart durch Portraits lebender Personen repräsentirt, ordnet sich aber dem historischen Eindruck unter, welchen die vortreffliche Composition ausübt.

Bald nach Vollendung dieses Gemäldes starb Julius II. und Leo X., der Sohn Lorenzo's de' Medici, bestieg den heiligen Stuhl. Auch dieser Papst suchte den Glanz seiner Regierung durch Werke der Kunst zu erhöhen. Doch waren die Anforderungen, welche von ihm und gleichzeitig von anderen Seiten an Raffael's Meisterhand gestellt wurden, dem ruhigen Fortgang der Ausschmückung der vatikanischen Stanzen hinderlich. Der Meister mußte wider Willen einen Theil der Last auf die Schultern seiner Schüler wälzen. Daher ist die Ausführung der noch übrigen Bilder minder gelungen. Dies sind in demselben Zimmer: die Befreiung Petri, bei welchem Raffael ein erst kurz vorher in Aufnahme gekommenes und später von

Coreggio besonders vervollkommnetes Kunstmittel, das Helldunkel, zu wirkungsvoller Anwendung brachte, und Attila, durch die Erscheinung Petri und Pauli vom Angriff auf Rom zurückgeschreckt.

Die dritte Stanze führt ihren Namen von der Darstellung des Brandes im Borgo, einer Vorstadt Rom's, welcher durch die Fürbitte des Papstes Leo IV. gelöscht wurde (Stanza dell' incendio). Im Hintergrunde erscheint der Papst auf dem Balkon der früheren Peterskirche. Auf den Stufen der Kirche drängt sich das hülfesuchende Volk zusammen, während der mittlere Raum von einer um Rettung flehenden Gruppe von Weibern belebt ist. Im Vordergrunde ist ein Bild des Schreckens und der Verwirrung gegeben, mit welchen das verheerende Element die Gemüther der flüchtenden Bewohner erfüllt. Hier fand Raffael Gelegenheit, in der Darstellung nackter Körper mit Michelangelo zu rivalisiren und das Studium dieses Meisters in glänzender Weise zu verwerthen. Minder bedeutend sind die drei noch übrigen Darstellungen desselben Zimmers: die Krönung Karl's des Großen, die Besiegung der Sarazenen bei Ostia und der Schwur Leo's III.

Die Vollendung dieser 1515 begonnenen Gemälde erlebte Raffael noch, dagegen konnten die für das vierte Zimmer (Sala di Constantino) bestimmten Compositionen erst nach seinem Tode ausgeführt werden. Der talentvollste Schüler Raffael's, Giulio Romano, hat das Werk des Meisters nach dessen Cartons zu Ende geführt. Unter den Darstellungen ist der Sieg Constantin's über Maxentius an der milvischen Brücke vor Rom die bei weitem bedeutendste, ja vielleicht bezüglich der Composition das Größte, was Raffael geleistet hat. Der gewählte Moment ist die Entscheidung des Sieges; die Besiegten sind zum Ufer der Tiber hingedrängt. Der Kaiser in der Mitte, an der Spitze seines Heeres, über niedergeworfene Feinde hinsprengend, Victorien über seinem Haupte schwebend. Er erhebt den Speer gegen Maxentius, der verzweifelt mit den Fluthen des Wassers ringt (Fig. 209). Tiefer zur Rechten in's Bild hinein ist der letzte Kampf am Ufer und gegen diejenigen, welche auf Kähnen Rettung suchen, dargestellt. Noch tiefer erblickt man Fliehende, die über die Brücke verfolgt werden. Auf der linken Seite wüthet noch der Kampf; in mehreren Gruppen zeichnet sich hier das Ungestüm der Sieger und die verzweifelte Gegenwehr der Letzten, die ihnen Widerstand halten. Das wilde Chaos der Gestalten ordnet sich solcher Weise übersichtlich in einzelne Gruppen, und die verschiedenen Momente leiten das Auge gleichmäßig auf den hervorstrahlenden Mittelpunkt hin. Kampf, Sieg und Untergang bilden ein Ganzes von trefflicher dramatischer Entwickelung, und wie das Ganze, wenn das Auge den Reichthum der Figuren übersehen gelernt hat, den großartigsten Eindruck auf den Geist des Beschauers hervorbringt, so nicht minder die Energie und Lebenstüchtigkeit der einzelnen Gestalten, die mannigfach geistreiche Weise, wie sie im Einzelnen zu dem tragischen Gewebe zusammengeflochten sind. Vielen späteren Künstlern hat dieses Werk zum Vorbilde ähnlicher Darstellungen gedient, aber keiner hat die Poesie desselben erreicht.

Zu den Arbeiten, welche Raffael hinderten, seine ganze Thätigkeit den Stanzen zuzuwenden, gehören zunächst seine im Auftrage Leo's X. angefertigten Cartons zu den für die Bekleidung der Wände in der Sixtinischen Kapelle bestimmten Tapeten. Dieselben wurden in Arras in Flandern gewebt und werden jetzt im Vatikan aufbewahrt. Im Ganzen sind es zwölf Darstellungen der bedeutendsten Ereignisse aus der Apostelgeschichte. In ihnen*) zeigt sich nicht nur eine eigenthümliche Würde

*) Kugler, Geschichte der Malerei.

und Großartigkeit der Form, eine höchst klare und harmonische Anordnung der Gruppen, sondern zugleich eine solche Tiefe und Kraft des Gedankens, eine so ergreifende dramatische Entwickelung der einzelnen Vorgänge, daß die Darstellung historischer Begebenheiten in ihnen ihren höchsten Triumph zu feiern scheint. Auf besondere Weise ist hier zugleich Rücksicht auf die Forderungen des Stoffes genommen und manches dekorative Element, welches in der Tapetenwirkerei eine schöne Wirkung hervorbringt, glücklich benutzt worden.

Fig 209. Aus Raffael's Constantinschlacht.

Außerdem leitete Raffael die Ausschmückung der Loggien in dem von Bramante begonnenen ersten Hofe des Vatikans.*) In den Feldern der Wölbungen ließ er durch seine Schüler jene Reihe von Scenen des alten Testaments, auch einige des neuen ausführen, welche unter dem Namen der „Bibel Raffael's" bekannt sind. Obwohl in den Farben etwas hart und bunt, wie es die Weise Giulio

*) Lübke, Grundriß der Kunstgeschichte.

Romano's und der anderen Schüler mit sich brachte, sind sie in der Erfindung von ächt raffaelischer Schönheit, ganz erfüllt von der einfachen patriarchalischen Würde und Anmuth, die aus den Geschichten des alten Bundes zu uns spricht. In den Schöpfungsscenen ist ein in's Mildere übertragener Einfluß Michelangelo's zu erkennen. An den Wänden und Pilastern aber fügte der Meister nach seinen Entwürfen die reizendsten Ornamente durch die Hand des in solchen Darstellungen vorzüglichen Künstlers, Giovanni da Udine, hinzu, in deren lieblicher Mannigfaltigkeit und heiterer Farbenpracht die volle Herrlichkeit antiken Kunstgeistes bereichert auflebte.

Während Raffael bei diesen umfassenden Werken der Hand seiner Schüler bedurfte, malte er selbst im Jahre 1512 in der Kirche S. Agostino die Kolossalgestalt des Propheten Jesaias, worin er nicht zu Gunsten seines Styls, der gewaltigen Richtung Michelangelo's seinen Tribut zollte. Interessant ist eine Aeußerung des Papstes Julius II., welche man auf diese Darstellung bezieht. Der Papst soll sich nämlich bei einer Audienz des Sebastian del Piombo darüber in folgender Weise ausgedrückt haben: „Betrachte nur die Werke Raffael's! seitdem er die Arbeiten Michelangelo's gesehen, hat er sogleich die Manier des Perugino verlassen und sich so viel als möglich der Michelangelo's genähert." Glücklicher war Raffael in der Ausführung eines ebenfalls von Michelangelo meisterhaft gelösten Themas, eine Darstellung von vier Sibyllen in der kleinen Kirche S. Maria della Pace. Hier findet man die Grazie und Schönheit der äußeren Form, welche sich als Ausdruck innerer Sittlichkeit darstellt, wieder. Er folgte dabei dem Zuge seines Innern, der eigenthümlichen Richtung seines Gemüths, welche auch in seinen wunderbar schönen Madonnen und heiligen Familien sich ausprägt.

Sehr zahlreich sind die Bilder dieser Art, welche in die Zeit seiner Wirksamkeit in Rom fallen. Die angeborene Vorliebe für solche Darstellungen scheint ihn nie verlassen zu haben. Wenn die frühesten zu dieser Gattung gehörigen Arbeiten*) ein eigenthümlich träumerisch sinniges Gepräge, die späteren eine heitere freie Auffassung des Lebens zeigen, so halten die hieher gehörigen Werke seiner dritten Periode die glücklichste Mitte zwischen Heiterkeit und Würde, zwischen unschuldigem Spiele und tiefsinniger Erschöpfung des Gegenstandes. Sie bewegen sich in anmuthvollster Freiheit und doch herrscht stets eine Gemessenheit darin, welche das zarteste Gefühl für die Gesetze der Kunst verräth; sie stellen das innigste Verhältniß des menschlichen Lebens, darauf alle Sittlichkeit sich gründet, das Verhältniß der Familie dar, und doch weht ein eigenthümlicher Hauch höherer Heiligung darüber hin: Maria ist nicht nur die liebevolle Mutter, sie erscheint zugleich fast immer in zarter jungfräulicher Schüchternheit und doch als die Gebenedeite, die den Herrn geboren hat; der Christusknabe ist nicht nur ein heiteres unbefangenes Kind, ein ahnungsvoller Ernst drückt sich zugleich in seinen Zügen aus, der seinen künftigen hohen Beruf vordeutet.

Unter diesen Werken zeichnen sich vornehmlich diejenigen aus, welche den früheren Jahren von Raffael's Aufenthalt in Rom angehören. Dies sind, wie sich bei seiner strengeren Beschäftigung in dieser Zeit schon an sich voraussetzen läßt, einfache Compositionen von nicht sonderlich bedeutendem Format, in der Ausführung jedoch von unendlicher Liebe zeugend und mehr oder minder noch einen Nachklang jener früheren Innigkeit aufbewahrend. Namentlich sind hier die folgenden Gemälde anzuführen.

---

*) Kugler-Burckhardt, Geschichte der Malerei.

Madonna aus dem Hause Aldobrandini zu Rom, gegenwärtig im Besitz des Lord Garvagh zu London (Fig. 210). Maria sitzt auf einer Bank, indem sie sich

Fig. 210. Raffaelische Madonna aus dem Hause Aldobrandini.

liebend zu dem kleinen Johannes neigt und mit der linken Hand seinen Rücken umfaßt. Johannes reicht freudig nach einer Nelke empor, die ihm das Christkind, auf

dem Schooße der Mutter sitzend, anmuthvoll darbietet. Hinter der Maria der Pfeiler einer Arkade, zu dessen Seiten Aussicht in die Landschaft. Das Ganze bildet eine Gruppe von der höchsten Lieblichkeit und Zartheit.

Madonna des Herzogs von Alba (Fig. 211) in der Eremitage zu St. Petersburg. Maria, ganze Figur, in einer heiteren Landschaft sitzend, das Kind auf ihrem Schooße. Sie hält ein Buch in der Hand, worin sie so eben gelesen hat. Der kleine Johannes kniet vor seinem göttlichen Gespielen und überreicht ihm in kindlicher Anmuth ein Kreuz, welches dieser umfaßt, indem er den Ueberbringer mit unaussprechlicher Liebe anblickt. Maria richtet ihre Blicke mit tiefem,

Fig. 211. Madonna des Herzogs von Alba.

ernstem Ausdrucke auf das bedeutungsreiche Spiel der Kinder. Es ist ein Bild von wunderbarer Schönheit, aufs Trefflichste und Zarteste von des Meisters eigener Hand ausgeführt und sehr wohl erhalten.

Madona della Sedia, im Palaste Pitti zu Florenz (um 1516 gemalt). Rundbild, Maria, seitwärts auf einem niedrigen Sessel sitzend, hält den Knaben auf ihrem Schooße, der sich in nachlässig kindlicher Lage an sie lehnt. Seitwärts der kleine Johannes, seine Hände zur Anbetung faltend. Maria trägt ein buntgewirktes Tuch um die Schultern und ein ähnliches, nach Art der italienischen Frauen, auf dem Haupte, sie ist ein schönes, blühendes Weib, das in ruhigem Behagen mütterlicher Freude zu dem Bilde hinausblickt; der Knabe, voll und kräftig in seinen Formen, schaut ernst, offen und groß darein. Das Bild ist außerordentlich warm und schön gemalt.

Madonna della Tenda, in der Münchner Pinakothek. Eine Wiederholung des Bildes in der königlichen Galerie zu Turin, ebenfalls als ein Original geltend. Eine der vorigen verwandte Composition, nur ist hier der Knabe in lebhafter Be-

wegung und in die Höhe blickend dargestellt. Im Hintergrunde ein Vorhang, daher der Titel des italienischen Exemplars.

Eine Reihe ähnlicher, zum Theil reichere Darstellungen gehört der späteren Zeit des Meisters an. In ihnen tritt indeß mannigfach die Arbeit seiner Schüler hervor, die nach seinen Zeichnungen malten und deren Tafeln im Einzelnen nur von Raffael beendet wurden. Ja, verschiedene der Bilder dieser Art sind vielleicht nur als Bilder seiner Schule zu betrachten, aus der Zeit, da diese noch unter der unmittelbaren Führung des Meisters sich bewegte und seinen Geist in den eigenen Werken noch in merkwürdiger Weise wiederzuspiegeln vermochte.

Durchweg geht durch diese heiligen Familien der späteren Epoche Raffaels, mag der Antheil des Meisters an deren Ausführung größer und geringer sein, derselbe Zug einer großartigen idealen Schönheit, den wir bereits an den übrigen Werken dieser Periode kennen gelernt haben. Hier ist es nicht jene zarte Begeisterung, jene sich hingebende Innigkeit der Jugend, sondern der klare, heitere Genuß des Daseins durch das Band edelster Sitte gereinigt. Es sind im Allgemeinen nicht verklärte heilige Gestalten, deren Betrachtung uns zur Verehrung hinreißt, aber es sind die liebenswürdigsten Momente menschlichen Zusammenlebens, die Vereinigungspunkte in der Familie, wo das Spiel anmuthiger Kinder den zuschauenden Eltern Freude und Glück bereitet. Die Mehrzahl dieser Bilder besteht aus vier Figuren: Maria mit den beiden Kindern, denen sich entweder Elisabeth oder Joseph zugesellt. Zu den Darstellungen der heiligen Familie, in welchen Elisabeth die Freude der Mutter theilt, gehören vornehmlich folgende:

Die unter dem Namen der „Perle“ bekannte heilige Familie, im Museum zu Madrid, das bedeutendste dieser Bilder, als Composition betrachtet ohne Zweifel die großartigste von Raffael's heiligen Familien, entstand zwischen 1516 und 1518. In trefflichster Harmonie ordnen sich hier die Figuren zu einer schönen und würdigen Gruppe. Das Christkind sitzt auf dem Knie der Maria und berührt mit dem einen Fuße die Wiege, die vor der Gruppe steht; Johannes trägt in seinem Fell Früchte herbei. Philipp IV. von Spanien, der das Bild aus der Galerie Karl's I. von England hatte erkaufen lassen, soll beim Anblick desselben ausgerufen haben: „Dies ist meine Perle!“ Daher der Name des Bildes.

Zu den heiligen Familien, in welchen der heil. Joseph die Gruppe füllt, gehören mehrere Bilder des Museums von Madrid, unter denen vorzüglich die Vierge au lézard (Madonna della lacertola, — „mit der Eidechse,“ weil eine solche auf dem Bilde befindlich ist, auch als die „heilige Familie unter der Eiche“ bezeichnet), um 1517, rühmlich genannt wird: Antike Architekturtrümmer, auf denen Joseph lehnt; das Christkind zu Johannes gewandt, der ihm einen Pergamentstreifen mit den Worten „Ecce agnus dei“ entgegenhält.

Eine „Ruhe in Aegypten“ in der k. k. Galerie zu Wien. Marie hält kniend das Kind in den Armen, dem Johannes, ebenfalls kniend, Früchte überbringt; Joseph, der einen Esel im Zaume führt, ist im Begriff, den Johannes emporzuheben. Das Bild, nach einem Entwurfe des Meisters, doch wohl nicht unter seiner Leitung ausgeführt, ist übrigens frei und kühn gemalt; das Christkind vorzüglich schön, ebenso der Kopf des Johannes.

Sehr eigenthümlich ist endlich noch das große Bild der heiligen Familie, welches Raffael im Jahre 1518 für Franz I. von Frankreich malte, im Museum zu Paris. Maria, im Begriff niederzuknien und das Kind, das freudig aus der Wiege aufgesprungen ist, zu empfangen. Daneben Elisabeth, kniend, und die Hände des Johannes faltend. Im Hintergrunde Joseph, in stiller Betrachtung.

Zur Seite zwei Engel, von denen der Eine Blumen über das Christuskind streut, der Andere die Hände auf der Brust kreuzt. Das Ganze trägt den Ausdruck wunderbarer Heiterkeit und Lust; es herrscht darin ein ungemein leichtes und zartes Spiel der anmuthvollsten Linien, der edelsten Formen, die sich zu einem klaren, vollstimmigen Accorde zusammenfügen.

Fig. 212. Die Heimsuchung Mariä. Nach Raffael.

Diesem Cyklus der heiligen Familien ist noch das im Madrider Museum befindliche Bild der Heimsuchung Mariä (ihrer Begegnung mit Elisabeth) anzureihen (Fig. 212). Die Köpfe sind vorzüglich schön, der der Maria voll der holdseligsten Unschuld und Demuth. Die Zeichnung der Figuren hingegen und der Gewandung scheint minder bedeutend.

Ein ähnlicher Charakter auch geht durch diejenigen größeren Compositionen, aus der in Rede stehenden Periode Raffaels, welche die Madonna als die Königin des Himmels darstellen; doch mußte hier natürlich ihrer kirchlichen Bestimmung gemäß, der religiöse Charakter mehr vorherrschen. Es ist zu bemerken, daß Raffael

in diesen Compositionen, in denen verschiedene Heilige um die Maria versammelt sind, auf eigenthümliche Weise Zusammenhang zwischen diese, durch äußere Bestimmung vereinigten Personen hervorzubringen und dieselben in gegenseitige Beziehungen zu setzen gewußt hat, während die früheren Meister die Figuren entweder einfach und in gleichmäßiger Ruhe nebeneinander stellten oder ihnen mit gleicher Willkühr, nur des äußeren malerischen Effektes wegen, allerlei verschiedenartige Stellungen gaben. Raffael hat drei große Altarblätter der Art gemalt, welche den Madonnencharakter verschiedenartig auffassen.

Das erste, weniger bedeutende dieser Gemälde ist die Madonna von Fuligno. Ungleich großartiger, obgleich die Erhabenheit heiliger Wesen auf zarte Weise mit der Abgeschlossenheit menschlicher Zustände verbindend, ist das zweite dieser Bilder, die Madonna del pesce (mit dem Fische), im Madrider Museum befindlich, ursprünglich für die Kirche S. Domenico in Neapel (um das Jahr 1513) gemalt.*) Das Bild stellt Maria mit dem Kinde, auf dem Throne sitzend, dar; auf der einen Seite den heiligen Hieronymus, auf der andern den Schutzengel mit dem jungen Tobias (der einen Fisch trägt). Der Künstler hat das Bild zum Gegenstande einer wundersam idyllischen Handlung gemacht. Hieronymus nämlich, auf der Stufe des Thrones knieend, hat der Mutter und dem Kinde aus einem Buche vorgelesen, bei welcher Beschäftigung sie durch die Eintretenden unterbrochen werden. Sich gegen diese wendend, legt Christus die Hand auf das Buch, gleichsam die Stelle festzuhalten, bei welcher die Unterbrechung eingetreten war. Maria wendet ihr Angesicht zu dem Engel, welcher den Tobias vorführt, während sich dieser, schüchtern zu dem göttlichen Knaben aufblickend, auf die Knie niederläßt. Hieronymus blickt über das Buch auf die Ankömmlinge, gleich einem, der bereit ist, nach Ablauf der Störung in seinem Geschäfte fortzufahren. Alle Gestalten dieses Bildes haben das Gepräge der holdesten Würde, der edelsten Anmuth. Die Hoheit und Milde in der Gestalt und in den Zügen der Maria, die liebevolle Zuneigung des Kindes, der nachdenkliche Ernst des Hieronymus, die leichte, vorgeneigte Gestalt des Engels, die unaussprechlich reizende Naivetät des Tobias bilden ein Ganzes von schönster Harmonie, voll der edelsten Nachwirkung auf das Gemüth des Beschauers.

Das bedeutendste dieser drei Werke ist die Madonna des heil. Sixtus, in der Galerie zu Dresden, um 1518 gemalt (Fig. 213). Hier erscheint Maria als die wirkliche Königin der himmlischen Heerschaaren, im Glanze einer Glorie von unzähligen Engelsköpfen auf Wolken schwebend, den ewigen Sohn in ihren Armen. Zu ihren Seiten knien der heilige Sixtus und die heilige Barbara, welche beide wieder die Doppelbeziehung des Bildes zu der Gemeinde aussprechen. Ein zurückgeschobener Vorhang schließt das Bild nach beiden Seiten ab, nach unten eine leichte Brüstung, auf welcher sich zwei liebreizende Engelknaben auflehnen. Maria ist hier eins der wunderbarsten Wesen, welche aus Raffaels Pinsel hervorgegangen sind; sie ist zugleich das hohe göttliche Weib, welches den Erlöser der Welt geboren hat, zugleich die zarte Erdenjungfrau, deren Demuth und Reinheit eines so hohen Preises gewürdiget ward. Es liegt in ihrem Gesichte etwas Unbegreifliches, ich möchte sagen, ein schüchternes Staunen über das Wunder der eigenen Erhöhung und doch nicht minder die hohe Freiheit und das Bewußtsein dieses Zustandes. Der Knabe, der kindlich, aber nicht kindisch nachlässig, in ihren Armen ruht, blickt ernst hinaus auf

---

*) Und zwar für diejenige Kapelle derselben, wo besonders um Heilung von Augenübeln gebeten wurde. Damit erklärt sich die Herbeiziehung des jungen Tobias mit dem Fisch, welche den Auslegern so viele Mühe gemacht hat.

Fig. 213. Madonna des heil. Sixtus. Nach Raffael.

die Welt; nie wurde wieder, wie in den Zügen dieses Kindes, die Lieblichkeit der Jugend mit dem Ernst und dem tiefsinnigen Gedanken des heiligsten Berufes in gleich ergreifender Weise vermählt. Das Auge des Beschauers kann sich nur mit Mühe von dem tiefen Eindrucke dieser beiden Gestalten losreißen, um auch die großartige Würde des heiligen Papstes, die demüthige Ergebung der Barbara, die freundliche Unschuld der beiden Kinderengel, welche sich der Hauptgruppe in befriedigenster Weise anschließen, zu betrachten. — Dies Werk ist, ein seltenes Beispiel unter den Arbeiten aus Raffaels späterer Zeit, ganz von seiner eigenen Hand ausgeführt. Kein Entwurf, keine Studie zu demselben (danach sich ein mitarbeitender Schüler hätte richten können), kein nach solchen verfertigter alter Kupferstich ist jemals ans Licht gekommen; im Gegentheil läßt die Technik des Bildes selbst aufs deutlichste erkennen, daß dasselbe vollständig ohne weitere Vorbereitung gemalt ist. Ja, es fehlt auch nicht an den Anzeichen auf dem Bilde selbst vorgenommener Aenderungen, wie namentlich die beiden Kinderengel am Fuß desselben deutlich erst als ein späterer Zusatz des Meisters zu erkennen sind.

Außerdem malte Raffael noch eine Anzahl anderer kirchlicher Andachtsbilder unter denen als die vorzüglichsten die h. Cäcilia (in der Pinakothek zu Bologna), d. h. Margaretha als Besiegerin des Drachen (in der Wiener Galerie) und der Erzengel Michael (im Louvre) zu nennen sind. Dazu kommen noch zwei große Altartafeln von größerer historischer Composition, nämlich die Kreuztragung Christi im Kloster S. Maria del Spasmo zu Palermo, und die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor in der Vatikanischen Galerie. Aus der Reihe der Porträts, welche Raffael in Rom anfertigte, ist das bekannteste die sogenannte Fornarina (Bäckerin), in welchem man Raffael's Geliebte erkennen will. Es werden unter diesem Namen zwei Gemälde aufgeführt, welche jedoch ganz verschiedene Köpfe zeigen. Als die ächte Fornarina gilt die im Palaste Barberini zu Rom befindliche, welche ein bis an den Gürtel nacktes, mit den Händen das leichte Gewand an sich drückendes Frauenbild darstellt. Seine glänzendsten Leistungen auf dem Gebiete der Porträtmalerei sind die Bildnisse der Päpste Julius II. und Leo X., beide wunderbar schön und bei aller Einfachheit doch reich in der malerischen Behandlung. In Julius II. kennt man ganz den gewaltigen Herrschergeist wieder, der das Papstthum zu einer Höhe emporhob, zu der es in der Folgezeit sich nie wieder aufzuschwingen vermochte.

Noch auf einem anderen halbvergessenen Kunstgebiete treffen wir den Meister im Jahre 1516, wo er die Mosaicirung der Kapelle Chigi in S. Maria del popolo leitete. Diese Mosaiken wurden nach seinen Cartons von einem Venetianer, Luisaccio, ausgeführt und stellen Gottvater in Begleitung von Engeln dar. Rings*) sind die sieben Planeten und (als achte Sphäre) der Fixsternhimmel. Für denselben Agostino Chigi (einen reichen sienesischen Bankier), welcher die Kapelle baute, entstand damals das schönste Sommerhaus der Erde, die Farnesina, an der Longara zu Rom. Baldassare Peruzzi erbaute es und malte auch mehrere Räume, wenigstens theilweise, aus. Zwischen den Arbeiten der Stanza d'Eliodoro ließ sich auch Raffael einstweilen (1514) zu einem Freskobilde für seinen Gönner Agostino herbei, und malte in einem Nebenraume den Triumph der Galatea, das herrlichste aller modernen mythologischen Bilder. Die Fürstin des Meeres ist lauter wonnige Sehnsucht; umzielt von Amorinen, umgeben von Nymphen und Tritonen, welche die Liebe schon vereinigt hat, schwebt sie auf ihrer Muschel über die ruhige Fluth; selbst an

*) Burckhardt, Der Cicerone.

die Zügel ihrer Delphine hat sich ein wundervoller Amorin gehängt und läßt sich von ihnen wohlgemuth durch die Gewässer ziehen. Dieses Bild athmet die höchste Süßigkeit, die glühendste Innigkeit des Verlangens. Alles lebt, fühlt, vibrirt, dem Genusse hingegeben. Und wiederum tritt auch hier dem Beschauer die hohe Reinheit, welche das Eigenthum der Schönheit ist, entgegen, und um so mehr, als überall (mit Ausnahme der Gruppe zur Rechten der Göttin) die eine lautere Hand des Meisters den Pinsel geführt hat.

Ebenfalls mythologischen Charakters war der Bildercyklus, welchen Raffaels Schüler nach des Meisters Zeichnungen an der Decke einer Halle in derselben Villa ausführten. Die beiden Hauptbilder an der Fläche des Spiegelgewölbes stellen das Gericht der Götter und die Vermählung Amors mit Psyche dar. Die hier nicht wohl darstellbaren Momente der damals allgemein beliebten Fabel des Apulejus scheint Raffael aus Liebhaberei an dem Gegenstande ebenfalls in Zeichnungen dargestellt zu haben, die aber zum großen Theil nur durch Nachbildungen von Michel Coxcie u. a. erhalten sind. Aus den letzten Lebensjahren Raffael's stammt schließlich noch das Martyrum der h. Felicitas (Fig. 214) in der Kapelle des fünf Meilen von Rom entfernten päpstlichen Jagdschlosses la Magliana. Das Bild, aus einem Stiche Marcantons vollständig bekannt, ist leider in ähnlicher Weise wie Lionardo's Abendmahl ruinirt, da man Fenster in die Wand gebrochen hat, auf welche es gemalt war.

Wir haben bei dieser Aufzählung der Werke Raffael's nur das Interessanteste und Bedeutendste hervorheben können. In den engen Rahmen, auf den wir uns beschränken müssen, war es nicht möglich, Alles aufzunehmen, was der Erwähnung werth ist, und auf Einzelnes bis zur Erschöpfung des Gegenstandes einzugehen. Das Angeführte wird aber genügen, um ein allgemeines Bild von der unerreichten Meisterschaft des großen Künstlers zu geben.

Der zarte Körper des Meisters erlag dem Anfall eines hitzigen Fiebers am 6. April (seinem Geburtstage) 1520. Die schönen Worte Vasari's, mit denen dieser die Biographie Raffaels schließt, mögen an dieser Stelle einen Platz finden, da sie Alles ausdrücken, was man zum Lobe des unsterblichen Meisters sagen kann: „O du glückliche und selige Seele, da ein jeder Mensch gern von dir redet und deine Thaten rühmt und alle deine Werke bewundert! Wohl mochte, als dieser edle Künstler starb, auch die Malerei sterben, als er die Augen schloß, auch sie erblinden. Uns nun, die wir nach ihm zurückgeblieben sind, kommt es nur noch zu, die gute oder vielmehr beste Weise, die er uns hinterlassen hat, nachzuahmen und sie, wie es seine Tugend verdient und unsere Pflicht ist, in werthestem und ehrenvollstem Andenken zu erhalten und dasselbe stets durch die Rede zu erneuern. Denn in Wahrheit besitzen wir durch ihn nicht nur die Kunst, die Farbe, die Erfindung, welche vereint zu einer solchen Vollendung, wie sie kaum zu hoffen war, gebracht worden ist; es darf auch niemals irgend ein Geist denken, ihn zu übertreffen. Und außer dieser Wohlthat, welche er der Kunst als ihr wahrer Freund erwiesen hat, unterließ er nicht, uns zu zeigen, wie man mit hohen, mittleren und niederen Leuten verkehrt. Und unter seinen seltenen Gaben erblicke ich besonders eine von solchem Werthe, daß ich selbst darüber erstaune. Denn der Himmel gab ihm die Kraft, bei der Ausübung unser Kunst eine solche Liebe zu zeigen (die den Eigenschaften von uns Malern so zuwider ist): daß unsere Künstler — ich sage nicht blos die geringen, sondern auch diejenigen, welche gern groß sein möchten, deren die Kunst bekanntlich unzählbare hervorbringt — daß die Künstler, wenn sie in Gemeinschaft mit Raffael arbeiteten, ganz von selbst zusammenhielten und mit einer solchen Uebereinstim-

Fig. 214. Martyrium der heil. Felicitas. Nach Raffael.

mung, daß alles bösliche Verlangen bei seinem Anblicke entwich und daß ein jeder schlechte und gemeine Gedanke vergessen ward. Eine solche Vereinigung hat niemals zu einer andern Zeit Statt gefunden. Und dies geschah, weil sie gefesselt waren durch seine Höflichkeit und seine Kunst, mehr aber durch den Geist seiner guten Natur, die so voll von Adel war und so erfüllt von Liebe, daß nicht nur die Menschen, sondern auch die Thiere ihm Ehrerbietung bewiesen. Man sagt, daß wenn irgend ein Maler eine Zeichnung bedurfte und ihn, mochte er ihn kennen oder nicht, darum bat, er seine eigene Arbeit unterbrach, um jenem zu helfen. Und immer hatte er eine unzählbare Menge von Künstlern in der Arbeit, denen er half und die er mit derjenigen Liebe unterwies, welche nicht Künstlern, sondern eigenen Söhnen zukommt. Aus diesem Grunde sah man ihn nie zu Hofe gehen, ohne daß er, wenn er sein Haus verließ, nicht fünfzig Maler, alle tüchtige und gute Künstler um sich hatte, die ihn, um ihn zu ehren, begleiteten. Ueberhaupt lebte er nicht wie ein Maler, sondern wie ein Fürst. Und deshalb, o Kunst der Malerei, kannst du dich glücklich schätzen, da du einen Künstler erzeugtest, der dich durch Geschick und Tugend über den Himmel erhob."

Nicht blos Schüler und Freunde, nicht nur der Papst und seine hohen Gönner waren von tiefem Schmerz über Raffaels rasches Ende ergriffen, ganz Rom, Arm und Reich, nahm Theil an der Trauer; denn seine Werke galten Jedermann als eine neue Offenbarung Gottes und wurden, wie himmlische Wunder, mit scheuer Ehrfurcht angestaunt. Die irdischen Ueberreste wurden unter dem Zulauf der Menge öffentlich ausgestellt, sein letztes unvollendetes Werk, die Transfiguration zu Häupten. Dann setzte man die Gebeine im Pantheon bei, und zwar unter dem Altar, auf welchem sich die Statue der h. Jungfrau, ein Weihegeschenk des todten Meisters, erhebt.

(Nach Vasari, Kugler u. A.)

2. Coreggio und die Malerei des Helldunkels.

Coreggio ist eine der eigenthümlichsten, selbständigsten Erscheinungen der Kunstgeschichte, in Grundlage und Ziel verschieden von einer früheren Kunst und von der seiner Zeitgenossen. Er steht am Ausgang des Mittelalters und deutet durch die Subjectivität und Manier, die sich in seinen Werken geltend machen, zugleich bereits auf den Verfall der italienischen Malerei, auf die Lockerung des einfach Schönen hin. Seine Werke sind gleichsam Proteste der Farbe, des modern subjectiven Bewußtseins, des Sensualismus gegen das in der italienischen Kunst herrschende plastische Element der Zeichnung, gegen die Kälte der abstracten Schönheit, gegen den Spiritualismus des Mittelalters. Eine reich begabte, lyrisch angelegte Künstlernatur giebt sich Coreggio ohne Rückhalt im Kunstwerk. Er theilt so dem Gegenstande ein reiches, vielseitig entfaltetes Leben mit und weiß in der sinnlichen Darstellung die Fülle lebendiger Reize, welche das Naturschöne darbietet, wärmer zu erfassen als seine Vorgänger und Zeitgenossen; aber nicht selten langt er dabei an der Grenze an, jenseits welcher die Subjectivität auf Kosten des objectiven Ernstes

sich geltend macht. Meist erhitzt sich die reizbare, hauptsächlich auf's Sinnliche gerichtete Phantasie des Künstlers in nervöser Erregung an den heiligen Gegenständen, denen er bereits nicht mehr so naiv und gläubig gegenübersteht, wie frühere Meister, und, von seiner eigenen Empfindung trunken und fortgerissen, schwelgt er, im Vollgefühl seiner Meisterschaft, in einem kecken Spiel von Verkürzungen und wiegt sich in den leise ineinander fließenden Farbenwogen der Malerei, deren selbständige Poesie er, wie kein Maler vor ihm zur Geltung zu bringen weiß. Diese Entwickelung und originelle Herausbildung seiner Individualität hat ihren Grund wohl hauptsächlich in den Verhältnissen, in denen er unbeirrt, unbeeinflußt von imponirenden Mustern heraufwuchs. Ebenso wie seine enge, von der Sonne des damaligen Kunstlebens wenig berührte Heimath auch die Schuld trug, daß der Epheu der vielgeschäftigen Sage so ungehindert seine Schleier um das Bild des Künstlers weben konnte. Erst die neuere italienische und deutsche Kunstforschung hat das Lebensbild Coreggio's, befreit von dem Unkraut unlauterer Märchen, wieder vor uns hingestellt. —

Antonio Allegri, ein Sohn des Pellegrino Allegri und der Bernardina Piazzola, genannt degli Aromani, wurde im Jahre 1494 zu Coreggio, einer kleinen Stadt im Modenesischen, geboren, deren Namen er später, nach der Sitte seiner Zeit, als Künstlernamen sich zulegte. Der Künstler hat sich öfters auch Leto oder Lieto unterzeichnet und es ist lange darüber gestritten worden, ob Lieto oder Allegri der Familienname gewesen sei. Beide Worte haben so ziemlich eine Bedeutung und der Streit ist für uns ohne Interesse, da der Meister unter den Namen Coreggio unter uns bekannt ist. Was seine künstlerische Erziehung betrifft, so ist erwiesen, daß die ersten Lehrer Antonio's sein Oheim, Lorenzo Allegri, sowie Antonio Bertoletti gewesen sind; minder gewiß ist, daß er später auch ein Schüler des Francesco Bianchi, genannt il Frari, war. Was Antonio Begarelli, sowie Andrea Mantegna betrifft, mit denen man Coreggio's Lehrjahre in Verbindung gebracht, ebenso wie eine Reise nach Rom, die auf den Künstler von Einfluß gewesen sein soll, so sind dies Annahmen seiner Biographen, denen jede historische Begründung fehlt. Die ersten nachweisbaren Spuren von der künstlerischen Wirksamkeit Coreggio's datiren aus dem Jahre 1514, dem zwanzigsten Lebensjahre des Künstlers. Diese Arbeiten stehen noch mehr oder weniger unter der Herrschaft der traditionellen Darstellungsweise kirchlicher Stoffe; mit jedem Jahre aber bewegt sich der Künstler freier in denselben und immer holder und vertrauter, immer lachender und entgegenkommender wenden sich seine Bilder zu dem Beschauer. Unter steter Arbeit, muthig kämpfend mit der Noth des Lebens, flossen des Meisters Tage, ruhig und gleichförmig dahin, verschönt durch die schwärmerische Liebe zu seinem Weibe Girolama Merlini, die er als fünfzehnjähriges Mädchen heimgeführt hatte. Doch waren ihm seine Tage nur kurz zugemessen, er starb bereits im Jahre 1534. Ueber seine angebliche Armuth kann man sich tröstlichere Anschauungen verschaffen, wenn man von den Preisen Kenntniß nimmt, die er für seine Bilder erhalten. Jedenfalls ist er nicht die trübsalblasende Hungerleidergestalt gewesen, als welche ihn Oehlenschläger auf die Bühne gebracht hat. Dagegen spricht schon der anmuthige Frohsinn, der aus allen seinen Werken lacht.

Dresden, wo man, nächst Parma, die beste Gelegenheit hat, die heitere Wunderwelt des Coreggio kennen zu lernen, besitzt das früheste datirte Werk des Künstlers, das 1514 für den Hauptaltar der Kirche des heil. Franciscus in Carpi begonnene Madonnenbild, bekannt unter dem Namen San Francesco. Aus derselben Zeit mag ein ebenfalls in Dresden befindliches schönes Bildniß, genannt „der

Arzt des Coreggio", stammen eines der wenigen Porträts von der Hand Coreggio's, welche auf uns gekommen sind. Zu seinen frühsten Frescomalereien gehören die mythologischen Darstellungen im Kloster St. Paolo und die Kuppel von St. Giovanni zu Parma, jene 1518, diese 1520 begonnen. Hier zuerst ist, nach dem Princip der Wirklichkeit, die Untensicht völlig durchgeführt, der architektonische Hintergrund verschwindet und in den unbegrenzten Aether scheinen die Gestalten hinein zu fliegen, indem sie der Maler in jenen Verschiebungen der Formen, welche man Verkürzungen nennt, zeichnet. Mantegna, namentlich aber Melazzo da Forli, waren in dieser Anwendung der Perspective die Vorgänger Coreggio's;

Fig. 215. Die mystische Vermählung der heil. Katharina. Nach Coreggio.

letzterer aber bildete diese Behandlungsweise nicht nur weiter aus, sondern führte sie auch, nur zu häufig freilich auf Kosten der Schönheit, in ihre äußersten Consequenzen hinaus. In der Himmelfahrt Mariä, mit der er 1520—1530 die Kuppel des Doms zu Parma schmückte, sieht man in dem Gewoge jubelnder Engel, fast nichts als die Extremitäten der Gestalten, so daß schon bei der Enthüllung dieser Fresken der Volkswitz meinte: Coreggio habe da ein Froschragout gemalt. Als der geistige Hauptmoment aller dieser Fresken ist der leidenschaftliche, der Sinnlichkeit nahe verwandte Rausch zu bezeichnen, welcher Alles durchströmt. Für die malerische Haltung, für das Helldunkel sind diese Malereien indeß das größte Wunder, welches die Freskomalerei hervorgebracht hat und auch viele der Engel sind von einer bezaubernden Schönheit. Für das Helldunkel des Coreggio ist, unter seinen zahlreichen Staffeleibildern, besonders die unter den Namen „die Nacht" bekannte Geburt

Christi, bezeichnend. Das Gemälde ist gegenwärtig eine Zierde der Dresdner Galerie. Ein ätherischer Lichthauch, von dem Christuskinde ausgehend, überströmt die liebeathmende Mutter wie die sich staunend und verehrend herbeidrängenden Hirten, und verzittert, von den beleuchteten Körpern wiederscheinend, ahnungsvoll in die weiten Gründe. Diese magischen Kreuzungen der Lichtverhältnisse, jenes Verschweben von Licht und Dunkel, hat man das Clair-obscur genannt, und Coreggio, zu dessen beliebtesten Darstellungsmitteln dasselbe gehört, erscheint in diesem Bilde als der größte Meister des Helldunkels. Das ganze 15. Jahrhundert weist eine Menge einzelner Versuche in der Behandlung des Helldunkels auf, allein nur mit dem Zwecke, das Einzelne möglichst vollständig zu modelliren. Namentlich sind es die Bilder Lionardo da Vinci's und Mantegna's, welche so diese Behandlungsweise zeigen; wie denn überhaupt beide Meister nicht ohne Einfluß auf Coreggio gewesen zu sein scheinen. Dieser aber bediente sich zuerst des Helldunkels wesentlich für den Mitausdruck des malerisch geschlossenen Ganzen und als Hauptaccent des compositionellen Momentes. Ebenfalls aus der reifsten Zeit des Künstlers ist das unter den Namen „der Tag" in Parma befindliche Gemälde, welches die thronende Madonna mit einem Engel, der das Buch der Bücher hält, und mit Magdalena und Hieronymus vorführt. Nach letzterm Heiligen wird das Gemälde wohl auch öfters benannt. Den Namen des Tags aber führt es mit Recht seiner lachenden Anmuth und wunderbaren Farbenklarheit wegen. Noch besitzt das Museum zu Parma von der Hand des Meisters eine Kreuzabnahme und eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, bekannt als „Madonna della Scodella". Derselbe Gegenstand, des turbanartigen Kopfputzes der Madonna wegen als „Zingarella" bezeichnet, befindet sich im Museum zu Neapel; wo auch, ebenso wie im Louvre zu Paris, die Vermählung des Christuskindes mit der h. Katharina (Fig. 215) von ihm dargestellt, sich vorfindet. Von Bildern des Dresdner Museums ist noch „der h. Sebastian", „der h. Georg", wie endlich jene berühmte „büßende Magdalena" zu nennen, welche, aus den letzten Lebensjahren Coreggio's stammend, ganz in die zerfließende Unbestimmtheit der musikalischen Empfindungsweise des Meisters getaucht ist. Indem Coreggio in der Kunst nur das Mittel sah, das Leben so sinnlich reizend als möglich darzustellen, tritt er nicht selten in seinen religiösen Darstellungen dem Ernst des Gegenstandes zu nahe. Mehr kommen seiner Eigenthümlichkeit mythologische Stoffe entgegen. Hier durfte Coreggio völlig Er selber sein. Den holdesten Liebreiz in der Darstellung frischen, blühenden Lebens entfaltete der Meister so in dem oben bereits erwähnten Freskenwerke, welches von der Aebtissin des damaligen Nonnenklosters S. Paolo zu Parma ihm aufgetragen wurde. In dem Hauptbilde ist Diana dargestellt, welche ihr Hindinnengespann eilend über Wolken dahinlenkt. Ueber diesem Bilde ist die Decke des Gemachs, einer Laube gleich, ausgemalt, mit ovalen Oeffnungen, durch welche nackte Genien (Putten), mit Jagdattributen spielend, neckisch hereinblicken (Fig. 216). Auch die Lunetten des Gewölbes sind mit einfarbigen Darstellungen mythologischen Inhalts geschmückt. Von Staffeleibildern gehören ferner hierher die Erziehung Amors durch Venus und Merkur, in der Nationalgalerie zu London; die Entführung des Ganymed, im Belvedere zu Wien; der entwaffnete Amor wie Jupiter und Antiope, beide Bilder im Louvre zu Paris. Zu den berühmtesten Arbeiten dieser Art zählen endlich die für den Herzog Frederigo Gonzaga von Mantua gemalten, Io und Leda, welche dieser Kaiser Karl V. zum Geschenk machte. Nachher in Prag aufbewahrt, wurden die Bilder im dreißigjährigen Krieg eine Beute der Schweden und gelangten durch die Königin Christine nach Rom, später aber, nachdem sie durch mehrere Hände gegangen, nach Paris. Hier kamen sie in

den Besitz des Regenten, Herzogs von Orleans. Der Sohn desselben fand aber beide Bilder von so dämonischem Reiz, daß er die Köpfe herausschneiden ließ und das übrige zu verbrennen befahl. Doch geschah letzteres nicht; vielmehr gelangten beide Bilder, über England, 1752 in den Besitz König Friedrich's II. von Preußen. Mit neuen Köpfen versehen, zieren sie gegenwärtig die Galerie des Berliner Museums.

Wir wüßten nicht besser von dem „Maler der Grazien" Abschied zu nehmen,

Fig. 216. Putto aus Coreggio's Fresken im Paulskloster bei Parma.

als indem wir nach Vasari's Vorgang mit jenen schönen Distichen schließen, die ein edler Florentiner, Fabio Segni, auf seinen frühen Tod gedichtet hat.*)

Bittend an Jupiters Thron, da noch der Geist des Allegri
Wohnt, im irdischen Haus neigten die Grazien sich:
„Diesem, o Vater, allein", so sprachen sie „Keinem der Andern
Werde von Dir fortan uns zu bilden vergönnt!"
Huldvoll neigte dem Flehn sein Haupt der olympische König,
Und zu der Sterne Glanz rafft' er den Jüngling empor,
Daß er herrlicher noch das Bild der Schwestern erschaffe,
Näher und unverhüllt schaue der Göttlichen Reiz.

Von der Schule Coreggio's läßt sich nicht viel Rühmliches melden. Des Meisters Nachwirkung war ebenso verderblich wie die Michel Angelo's. Sein An=

*) Die Uebersetzung ist von H. v. Blomberg.

muths- und Entzückungsstyl artete zur koketten, süßlichen Manier in den Händen der Nachahmer aus, denen der Genius, die Naivetät und der Lebenssinn mangelte, um die Formen Coreggio's ausfüllen zu können. Später war es besonders die Schule der Caracci, welche sich an den Meister klammerte. Von unmittelbaren Schülern desselben wird nur sein Sohn Pomponio genannt. Als der Nachfolger und Haupterbe Coreggio's gilt Francesco Mazzola, genannt Parmegianino (1503—1540), in dem jedoch gerade das anmuthige Formenspiel des Meisters zu affectirtesten Ziererei ausgeartet ist.

(Nach J. Burckhardt u. A.)

3. Tizian und die venetianische Schule.

Wie Venedig inmitten seiner Lagunen, in märchenhafter Zauberpracht und reicher Machtfülle, gesondert von dem übrigen Italien aufblühte, so nimmt auch die Kunst der Lagunenstadt eine Sonderstellung unter den italienischen Schulen ein, zusammenhängend mit denselben nur durch die ersten Einflüsse, die sie von Padua her empfing, wie dadurch, daß sie das Element der Farbe zur Ausbildung brachte, wodurch sie gleichsam eine Ergänzung und den Abschluß der italienischen Kunst darstellt. Neben den paduanischen Einflüssen wirkte besonders die deutsche realistische Kunstweise, wie die früh durch Antonello da Messina überkommene Oelmalerei anregend auf die Entwickelung der venetianischen Schule ein. Hauptsächlich aber ward sie getragen und begeistert von dem glänzenden, sinnenfreudigen Leben der Lagunenstadt, von der üppigen und doch geistig erhöhten Stimmung der Heimath. Wer einmal an einem jener sonnigen Tage des Südens die Wunderstadt des heiligen Marcus gesehen, wie sie noch im Verfall so zauberhaft schön mit ihrem alten ewig jungen Geliebten, dem Meere, lächelt und scherzt und alle die Grüße, die er ihr aus der Tiefe emporsendet, und die in schimmernden Lichtreflexen an den Marmorfaçaden verwitterter Paläste hinaufzittern, mit ihrem vollsten Akkord erwiedert, der begreift, daß hier alle Lust eines farbenglänzenden, schönheitverklärten Erdendaseins ihre Heimath gefunden hat.

In den Werken Giovanni Bellini's treten zuerst die Elemente auf, die sich in Tizian zur vollsten Blüthe der venetianischen Schule entfalteten. Die breite Kluft zwischen dem einfachen, strengen Gepräge Bellini's bis zur vollen Freiheit und Lebensgluth in den Werken Tizian's vermittelt und füllt das Streben Giorgione's. Das, was dieser anstrebte, führte Tizian's klarer, harmonisch angelegter, hoch begabter Geist, vom Glücke begünstigt, zur Vollendung hinaus. Das Große und Energische im Styl Giorgione's ging Tizian ab, aber doch wird sein coloristisches Streben nicht minder am Bande der reinen, edlen Form festgehalten. Beide Meister sind in der Kunstgeschichte zuerst bemüht, mit klarem Bewußtsein das Colorit specieller auszubilden und den specifisch malerischen Gedanken dem sogenannten poetischen Gedanken ebenbürtig oder vielmehr gleichbedeutend zu machen. Noch mehr wie Giorgione gelang es Tizian, das Material der Farbe bei der Darstellung der Erscheinung zu bewältigen und innerhalb der Naturbedingungen zum Schmelz und zur höchsten Magie hinauszuführen, ohne daß sich bei ihm die Ausbildung des Co-

lorits auf eine Spitze steigerte, wo sie, wie u. A. bei Rembrandt, zur Einseitigkeit wird. Bei aller Magie bleibt Tizian's Farbe immer taghell und klar. Obgleich der Genius Tizian's auf allen Darstellungsgebieten heimisch war, so entsprach seinem eigentlichen Wesen doch am tiefsten die Schilderung ruhig schöner Existenz. Den ruhigen Zustand eines schönheiterfüllten, lustverklärten Menschendaseins mit allem Zauber der Farbe zu ewiger Dauer zu erheben, das ist der eigentliche Inhalt seiner Kunst. Treffender kann man das Wesen dieser Schöpfungen nicht bezeichnen, als mit den Worten Kugler's: „Was bei Giorgione noch als der Ausdruck einer herben, glühenden Kraft erschienen war, löst sich hier und gewinnt das Gepräge einer freien, offenen und heiteren Schönheit, einer schönen und edlen Menschlichkeit. Tizian ist es, dessen Gestalten das vollkommenste Bewußtsein, den höchsten Genuß des Daseins abspiegeln. Eine selige Befriedigung, — so ähnlich den Marmorbildern des griechischen Alterthums und doch so verschieden — ein ruhiges Genügen, eine harmonisch gleichmäßige Existenz spricht sich überall in ihnen aus. Darum wirken sie so wohlthuend auf das Gemüth des Beschauers, darum theilen sie ihm, obgleich sie häufig nur ein Abbild des Nächsten und Bekannten, nur Darstellung schöner Formen ohne weitere Rücksicht auf geistige Verhältnisse und überirdische Begriffe zu enthalten scheinen, durchweg eine reinere und erhöhtere Stimmung mit. Es ist das Leben in seiner höchsten Potenz, es ist die Verklärung des irdischen Daseins ohne Nimbus und Opferblut; es ist die Befreiung der Kunst aus den Banden kirchlicher Dogmen."

Tiziano Vecellio wurde 1477 in einem romantischen Alpenthal, in dem kleinen Flecken Pieve di Cadore, unweit der Grenze Deutschlands geboren. Die Mehrzahl der berühmtesten Maler Venedigs stammt aus dieser Gegend. Mit zehn Jahren bereits kam der junge Tizian nach Venedig; sein erster Lehrer in der Malerei war hier Sebastiano Zuccato, ein geschickter Mosaikmaler, dessen Schule er jedoch bald mit der des berühmten Giovanni Bellini vertauschte. Ohne Zweifel hat Tizian mit Eifer sich den Lehren des schon sechzigjährigen, aber noch in voller Frische schaffenden Meisters hingegeben. Vom anregendsten, tiefgreifendsten Einfluß auf ihn, wurde jedoch hier sein Mitschüler und Altersgenosse Giorgio Babarelli aus Castelfranco, seiner großartigen Erscheinung und Kunstweise nach allgemein „Giorgione" genannt. Eine phantasievolle, schöpferische Natur, sprengte dieser die Enge und Gebundenheit der Bellinischen Schule und führte, in eigenthümlicher Frische und Originalität, die venetianische Kunst hinaus in das wirkliche Leben, das er unabhängig von aller kirchlichen Tradition, auf Grundlage der von ihm ausgebildeten Farbe, in einem großen feurigen Style erfaßte. Seine Zeitgenossen riß dieser Styl zu solcher Bewunderung hin, daß nicht blos sein Mitschüler Tizian mit ihm wetteiferte, sondern auch ihr gemeinsamer Meister sich in seinen letzten Werken der neuen Behandlungsweise hingab. Als Giorgione seine Frescomalereien an der neuerbauten Tuchhalle der Deutschen ausgeführt hatte, wußte es Tizian zu bewerkstelligen, daß man ihn mit einem ähnlichen Auftrag für die gegenüber liegende Seite des Gebäudes betraute, und er wußte diese Arbeit so im Geiste Giorgione's auszuführen, daß die Fresken bei der Enthüllung für dessen Werk gehalten wurden. Den leidenschaftlichen Giorgione verletzte dieser Triumph und grollend zog er sich von Tizian zurück. Aber weniger glücklich wie der ihm so erstandene Nebenbuhler, dem ein langes Leben zur vollen Entfaltung seines Talentes vergönnt war, mußte Giorgione, gleich Raffael, fast noch ein Jüngling in der vollen Blüthe seiner Jahre, von dem schönen Dasein scheiden, das er so glühend umfangen hatte. Der frühe Tod Giorgione's machte die Ruhmesbahn frei für Tizian; ruhig und sicher, mit einer fast immer wachsenden Kraft bis zu seinem Hingange im Jahre 1576, durchwandelte er sie,

geliebt und gefeiert von Allen, die Antheil hatten an dem, was seine Zeit an Schönheit und Geist hervorgebracht, und geehrt von den Mächtigen dieser Erde. Jacopo Sansovino, Ludovico Ariosto, der ihn in seinem „rasenden Roland" verherrlichte, der Satyriker Pietro Aretino, die berühmten Geschichtsschreiber und Novellisten Pietro Bembo und Jacopo Nardi, waren seine Freunde. Und verschiedene auf uns gekommene Anekdoten berichten, wie hoch der Meister von Kaiser Karl V. geschätzt wurde. Gleich dem kunstsinnigen Herzog Alfons von Ferrara, dem König Heinrich III. von Frankreich, den Päpsten Leo X. und Paul III., überhäufte ihn auch Kaiser Karl mit Ehrenbezeugungen und suchte ihn an seinen Hof zu fesseln. Doch immer kehrte Tizian zu seiner bella Venezia zurück, um in seiner reizend am Meere gelegenen Villa in behaglicher Unabhängigkeit der Kunst und dem erheiternden Verkehr mit seinen Freunden zu leben. Hier war es auch, wo er in seinem sechsundneunzigsten Jahre den König von Frankreich, Heinrich III., in fürstlicher Weise bewirthet haben soll. Wie wenigen Sterblichen lächelte dem Künstler bis an das Ende seiner Tage das Glück. Ohne ihn Entkräftung oder Siechthum kosten zu lassen, nahm ihm im neunundneunzigsten Jahre der Tod die Palette durch die Pest aus der Hand. Die Schilderung, welche ein Zeitgenosse, Dolce, von dem Menschen Tizian hinterlassen hat, lautet: „Er war voll Bescheidenheit, von anziehender Erscheinung, lobte jeden Mann von Verdienst, verstand sehr schön zu sprechen und zeigte in allen Dingen den trefflichsten Geist, das beste Urtheil. Gefällig und mild von Natur, freundlich und von angenehmen Sitten, wußte er jeden, der nur einmal mit ihm sprach, so zu bezaubern, daß er ihn für immer lieben mußte."

Reich an Werken war das lange Leben Tizian's. Das früheste seiner Freskowerke, die oben erwähnten Malereien an der Tuchhalle der Deutschen, ist nicht mehr vorhanden. Ebenfalls aber aus seiner Frühzeit stammen die Fresken in zwei Scuole (Bruderschaftsgebäuden) zu Padua, welche schon als die einzigen, noch vorhandenen Freskounternehmungen der Venetianer von Interesse sind. Zahlreicher sind die Oelgemälde des Meisters, von denen hier nur einige der bedeutendsten genannt sein mögen. Unter seinen religiösen Darstellungen nennen wir zunächst die Grablegung Christi im Louvre zu Paris (alte Kopie im Palazzo Manfrin zu Venedig), ein Werk vom tief ergreifendsten Ausdruck. Ein zweites Meisterwerk seiner Blüthezeit ist die Himmelfahrt Mariä in der Akademie zu Venedig. Inmitten einer jubelnden Engelsschaar schwebt die Mutter des Erlösers, selig verklärt, nach oben, wo Gott Vater seine Arme ausbreitet, sie aufzunehmen, während die auf Erden zurückgebliebenen Apostel in sehnsüchtiger Bewegung ihr nachblicken. Nie vielleicht, selbst bei Tizian, hat die Farbe wieder eine solche Jubelsymphonie himmlischer Herrlichkeit angestimmt. Ein Hauptwerk des dramatischen Pathos ist sodann die Geißelung Christi im Louvre; in der Marter des heil. Laurentius in Venedig ist das Widerliche des Gegenstandes durch die farbige Behandlung gemildert; als das schönste Werk unter den von Tizian gemalten Marterscenen gilt mit Recht die Ermordung des Petrus Martyr, welches Meisterwerk leider im Jahre 1867 in Folge eines Brandes zu Grunde gegangen ist. Nur das rein Menschliche der Situation betonend, ist die lebendige Darstellung von ergreifender Wirkung; auch spielt hier zuerst das Landschaftliche bedeutungsvoll mit. Bald mehr, bald weniger macht sich bei Tizian, wie überhaupt bei allen Venetianern, in der Auffassung kirchlicher Stoffe ein rationelles Element geltend, welches die Gestalten der Bibel nur rein menschlich, als wunderlose, gewaltige Erscheinungen und Organe ewiger Wahrheit auffaßt und darstellt. Be-

sonders geht Tizian, in seinem berühmten „Zinsgroschen" der Dresdner Galerie, im Christuskopf von dem traditionellen Typus ab, aber innerhalb seiner rationellen Auffassungsweise hat er überaus geistreich, in durchaus würdiger, edler Weise das Christusideal umgestaltet und neugebildet (Fig. 217). Die Farbe ebenso wie die Zeichnung zeigt dabei die liebevollste, zarteste und feinste Durchbildung, wie man sie nur in wenig Bildern Tizian's wiederfindet. Man glaubt in der Ausführung dieses Bildes den Einfluß Dürer's zu erkennen, der 1506 in Venedig war und von Tizian, wie von den übrigen venetianischen Künstlern sehr geschätzt wurde. Den

Fig. 217. Der Zinsgroschen. Nach Tizian.

reinsten und vollkommensten Eindruck endlich unter des Meisters Kirchenbildern machen die ruhigeren Andachtsbilder, in denen Heilige und Anbetende gleichsam in einer heiligen Unterhaltung („santa conversazione") dargestellt sind. Eines der schönsten Werke dieser Art ist in der Kirche S. Maria de' Frari zu Venedig die thronende Madonna mit der Familie Pesaro. In eine noch wärmere, traulichere Nähe unmittelbarer Gegenwärtigkeit gerückt, sind die Verkündigung in S. Salvatore zu Venedig und die opfernde Venetianerin im Museum zu Dresden. Beide Bilder, lieblich ansprechende Familienidyllen, gehören der Spätzeit des Meisters an. Die

Arbeiten aus dieser Zeit sind oft nur skizzenhaft behandelt und weniger durchgebildet, welchen Mangel aber die Gediegenheit und Klarheit der Farbenbehandlung verdeckt. Wenigstens veranschaulicht das Dresdner Bild in seinem tiefen, satten, leuchtenden Goldton der Farbe immer noch trefflich den großen Coloristen; wobei noch bemerkt sein mag, daß die Bilder aus des Meisters Frühzeit eine mehr detaillirende Behandlungsweise zeigen, während sie später immer in einem breiten, großartigen Styl mit kühnen freien Pinselstrichen behandelt sind.

Wir haben oben schon mit den Worten Kuglers die Wahlverwandschaft Tizians mit der Antike angedeutet. Wie der Künstler die höchste ideale Verkörperung der venezianischen Sinnesweise bietet, die vor Allem auf freien Lebensgenuß sich richtete, so mußte ihm für den Ausdruck dieser Stimmung kein Stoffgebiet so willkommen sein wie das antike. Mit welcher frischen Originalität er derartige Gegenstände behandelte, zeigen drei im Jahre 1514 für den Herzog von Ferrara gemalte Bacchanalien, welche sich gegenwärtig in London und Madrid befinden. Das Museum in Madrid besitzt auch noch die für Philipp II. gemalte, dann mehrfach wiederholte, große Darstellung der Entdeckung des Fehltritts der Kallisto. Ein Bild von wunderbarem Reiz ist: Venus, ein junges Mädchen in die Geheimnisse des bacchischen Dienstes einweihend, in der Münchener Sammlung befindlich. Naiv und farbenschön ist auch die Ausrüstung Amors, ein Halbfigurenbild, aus der späten Zeit des Meisters, im Palast Borghese zu Rom. Endlich sind hier noch zwei hochpoetische Bilder allegorisch-novellistischen Inhalts hervorzuheben. Das eine im Palast Borghese, führt die Bezeichnung der „himmlischen und irdischen Liebe“; das andere Bild in der Bridgewater-Galerie zu Londen wird als „die drei Menschenalter“ bezeichnet. Beide Bilder sind in ihrer idyllischen Anmuth von einem traumhaften Zauber. Eine große Zahl anderer Werke dieser Art gehört hierher, meistens Bilder von geringerem Umfang und wenigen Figuren. So die berühmten Venusbilder in Cambridge, Madrid und Florenz. Häufig ist, wie in den letztgenannten Bildern der mythische Begriff zunächst nur Vehikel, um die höchste Schönheit der weiblichen Gestalt darstellen zu können und die Venusbezeichnung nur gewählt um die Stylisirung des der Wirklichkeit entnommenen Darstellungsobjekts zu motivisiren — dennoch aber spricht aus diesen Bildern, derselbe lebenstrunkene, schönheitsbegeisterte Sinn und Gestaltungsdrang, der uns auch in den Aphroditebildern der Griechen entgegentritt; derselbe weibliche Liebreiz, den die Antike rein und ohne Lüsternheit uns offenbart; dieselbe Fülle und Wärme der Natur, welche nirgends die zarte Linie überschreitet, die zur gemeinen Natur führt. Möge, ehe wir diesen Darstellungskreis verlassen, noch auf das Verhältniß Tizians zu der Antike hingewiesen sein, wie es Unger*) geistvoll und treffend erörtert. Die hierauf bezügliche Stelle enthält einen Fingerzeig, welcher in dem weitesten Umfange und im Hinblick auf viele gleichzeitige und spätere Kunstphasen ihre gleichsam typische Geltung bewahrt. „Durch die Ergründung der realen Erscheinung — sagt Unger — waren besonders Giorgione und Tizian geeignet, die Werke der Antike richtig zu würdigen. Die in derselben dargethane Konsequenz der Naturgesetze, welche zum Ausdrucke des geistigen Lebens führen, galt ihnen mehr, als der konventionelle Typus griechischer Gestalten, in welchem sie nur ein nationales Element einer Auffassung des Aeußerlichen erblickten. Auf diese Weise blieben diese Meister, selbst beim Traktiren griechischer Vorwürfe, in der directen Beziehung zur Natur, und es gewinnt mehr den Anschein, als wenn sich ihre Grundprincipien mit denen der Antike begegneten, während sie anderwärts

*) M. Unger, Kritische Forschungen im Gebiete der Malerei.

oft als etwas aus der Plastik Angenommenes erscheinen, dessen Bestandtheile nur höchst selten malerisch bewältigt sind".

Wie die Landschaft in Giorgione's und Tizian's Gemälden anfängt bedeutsam hervorzutreten und mitzusprechen, so verdankt auch die Porträtmalerei den Venetianern und darunter besonders dem vielseitigen Tizian ihre Ausbildung als selbständige Darstellungsart. Hauptsächlich war es der Luxus der Lagunenstadt wie die realistische Richtung der venetianischen Schule, welche dieselbe zu ihrer Ausbildung der Porträtmalerei anregte. Außer bei den Venetianern kamen noch während des ganzen 15. Jahrhunderts bis auf Leonardo da Vinci und Raffael nur sehr wenige Bildnißdarstellungen vor; diese Darstellungen tragen meist noch ein allgemein typisches Gepräge; erst Giorgione brachte das Recht der Naturwirklichkeit in solchen Darstellungen zur Geltung und zeigte im Verein mit Tizian die richtigen Mischungsverhältnisse von idealer Allgemeinheit und individueller Wahrheit. Namentlich ist es Tizian, dessen großer und tiefer Blick für das Wesen der Erscheinnng seine Porträts zu Meisterwerken ersten Ranges macht. Rubens und selbst ein van Dyck sind als seine Schüler anzusehen. Die Mit- und Nachwelt, wenn sie in der Beurtheilung des Meisters mancherlei an seinen Historienbildern auszusetzen fand, in der Anerkennung und Bewunderung seiner Leistungen als Porträtmaler stimmen alle Urtheile überein. Als der große Künstler in Rom dem Papst Paul III. gemalt hatte und das Bildniß des Trocknens wegen an ein Fenster in die Sonne gestellt hatte, hielten die Vorübergehenden es für den leibhaftigen Papst und fielen, um seinen Segen zu empfangen, vor ihm auf die Kniee. Es ist dies eine Anekdote, die aber für die Lebendigkeit und Wahrheit seiner Darstellung, wie überhaupt für den Ruf spricht, den Tizian als Porträtmaler bei seinen Zeitgenossen hatte. Alle seine Bildnisse sind bei aller Individualisirung streng im plastischen Geiste stylisirt; seine große Auffassung veranschaulicht, ohne das Unwesentliche, Zufällige der Persönlichkeit, nur die Summe des Charakters, nur die ideale Wahrheit in den Zügen; daher auch die geschichtliche Wucht, der historische Charakter Tizian'scher Bildnisse. Erleidet diese Richtung des Künstlers in vielen seiner männlichen Porträts durch die Auftraggeber noch eine gewisse Beschränkung, so folgt er um so freier seiner Auffassungsweise in allen seinen weiblichen Bildnissen, die uns die Leiberpracht des alten Venedigs aufs Herrlichste veranschaulichen.

(Nach W. Lübke, M. Unger u. A.)

4. Die Caracci und die eklektische Kunstrichtung.

Wenn die Kunst des 16. Jahrhunderts wegen einer gewissen Gleichmäßigkeit des Styls und der künstlerischen Anschauung überhaupt, gleichsam eine große Einheit bildet, so tritt in der Kunst des 17. Jahrhunderts eine größere Sonderung hervor. Nicht daß jene Einheit des 16. Jahrhunderts ohne innere Mannigfaltigkeit gewesen wäre; es haben im Gegentheil die Meister dieses Zeitraumes fast alle ihre feste und bestimmte Eigenthümlichkeit; Richtungen und Schulen von stets verschiedener und oft entgegengesetzter Auffassung machen sich geltend; es ist ein ungemein reichgestaltiges Leben — das Ganze aber sowie alle einzelnen Meister blieben gebunden durch die gemeinsame Geltung der Schönheit, nach deren Darstellung und

Verkörperung sie alle gleichmäßig streben. Dies führte aber, nachdem die großen Meister, Raffael, Michel Angelo und Tizian, dahingegangen waren, zu einer einseitigen Formenherrschaft; man bewegte sich in den von jenen Meistern ererbten Formen fort, ohne dieselben mit der Innigkeit des Gefühls wie Raffael, oder mit der Tiefe des Gedankens erfüllen zu können, wie Michel Angelo es gethan, und so war man schon bald nach der Mitte des 16. Jahrhunderts in eine Richtung der Kunst verfallen, die man wegen jenes einseitigen Vorherrschens der äußerlichen Formen, die auch wohl Manier genannt wurde, als die des Manierismus zu bezeichnen pflegt. Nun aber traten gegen das Ende dieses Zeitraumes einige ernste und redliche Männer hervor, die dieser einseitigen Formenherrschaft ein Ende machen und die Kunst wieder zur Trägerin eines bedeutsamen Inhaltes erheben wollten. Darauf führte außer künstlerischen Gründen besonders auch der Umstand, daß die Reformation, welche das ganze innere und äußere Leben der deutschen Nation umgestaltet hatte, auch einen mächtigen Rückschlag auf Italien äußerte und auch diese Nation mit einem neuen religiösen Eifer erfüllte, den man auch in der Kunst zum Ausdruck zu bringen suchte. Die Meister, welche diese Reform der Kunst unternahmen, waren Ludovico Caracci und seine beiden jüngeren Vettern Agostino und Annibale Caracci: Das Princip, welches sie aufstellten, um den reinen Styl zu retten, war das des Eklekticismus; ein Zurückgehen auf die großen Meister der Blüthezeit nämlich, und das Streben, deren Vorzüge zu vereinigen. Damit datirt zugleich die Entstehung der Akademien im eigentlichen modernen Sinne des Wortes.

Ludovico Caracci, von dem der Gedanke der Kunstreform ausging, wurde 1555 zu Bologna als der Sohn eines Fleischers geboren. Ohne in seinen Lehrern sonderliche Hoffnungen zu erwecken, studirte er mit großem Eifer in Bologna, darauf in Venedig, Florenz und Parma die Meister der Blüthezeit. Nach seiner Rückkehr in die Vaterstadt wurde er bald gewahr, daß er, mit seinem gegen den Zeitgeschmack gerichteten Streben, Bundesgenossen bedürfe und er suchte solche in seinen beiden Vettern Agostino und Annibale zu gewinnen, den Söhnen eines Schneiders zu Bologna, von denen der eine 1558 der andere 1560 geboren war. Nach zurückgelegten Lehr- und Wanderjahren arbeiteten beide in Bologna mit dem Oheime nach gemeinschaftlichen Grundsätzen. Eine mächtige Partei erhob sich gegen sie, aber aller Schmähungen ungeachtet verfolgten sie ausdauernd ihr Ziel; von Annibale besonders ermuthigt, gründete endlich Lodovico die **Accademia degli incamminati** (von incamminare, auf den Weg, in Gang bringen). Lodovico übernahm die Oberleitung der Schule. Agostino, dem eine vielseitige Bildung zu Hilfe kam, unterwies hauptsächlich in den theoretischen Fächern, während Annibale in der Malerei unterrichtete. Der Eifer der Schüler wurde durch Preisaufgaben angefeuert, die den Caracci befreundeten Dichter von Bologna feierten die Sieger, Agostino sang wohl selbst zur Zither das Lob seiner besten Schüler. Die Gegner verstummten allmälig und der Ruhm der Caracci verbreitete sich über ganz Italien. Von allen Seiten strömten der Akademie Schüler zu. Ihre Lehrweise war frei von jenem pedantischen Zwang, in dem das spätere Akademiewesen ausartete. Daher verkümmerten die Schüler nicht nur nicht, sondern frei sich entwickelnd sehen wir deren Talente, unter der Anregung und Pflege der Caracci, in ihren vorzüglichsten Leistungen die Meister noch überflügeln. So wenigstens Domenichino und Guido Reni. Was die Bilder der Caracci betrifft, so bekunden sie freilich, mit den Werken der Cinquecentisten verglichen, daß die Zeit der unbefangenen naiven Schöpfung vorüber ist; sie sind nicht frei von einer gewissen Nüchternheit und kühlen

akademischen Regelrichtigkeit, aber sie sinken doch auch nie, wie man nach ihrer Schullehre annehmen könnte, zu einer seelenlosen Nachahmung herab. Davor bewahrte

Fig. 218. Die Madonna vom Schweigen. Von Annibale Caracci.

sie das Naturstudium, das sie neben den Hinweis auf die großen Meister, wieder zu Ehren brachten, wie auch nicht minder der Ernst ihrer Gesinnung und die Wärme sittlicher und religiöser Empfindung, die ihnen aus der Umgestaltung des kirchlichen

Lebens der Zeit zufloß und die ihrem Werke der künstlerischen Reform zugleich eine allgemein geschichtliche Bedeutung gab. Die Hauptwerke Lodovico's befinden sich zu Bologna, vornehmlich in der Pinakothek; auch das Kloster S. Michele in Bosco daselbst besitzt von ihm ein Freskenwerk, Darstellungen aus der Geschichte des h. Benedikt und der h. Cäcilie. Das berühmteste Gemälde des Agostino Caracci, der jedoch mehr nur als Lehrer und namentlich auch als Kupferstecher thätig war, ist die Communion des h. Hieronymus, gegenwärtig in der Pinakothek zu Bologna. Agostino half später seinem Bruder Annibale bei den Arbeiten in der Farnesischen Galerie in Rom, ging aber wegen dessen zunehmender Eifersucht nachher an den Hof des Herzogs von Parma, wo er 1605 starb. Weniger liebenswürdig als Agostino, aber als Künstler jedenfalls der begabteste der Caracci, war Annibale. Durch ihn vorzüglich gewann der neue Styl seine Herrschaft über Italien. Seine zahlreichen Werke, in denen er seinen Vorbildern oft in überraschender Weise nahe kommt, sind fast in allen größeren Galerien Europa's vertreten. In vielen dieser Bilder ist bereits jene Vorliebe für das Affectreiche, Bewegte, bemerkbar, welche die religiöse Malerei in der Folgezeit immer mehr zu derartigen Stoffen der Trauer, des Schmerzes, der Ekstase hintrieb. Wo dieser Zug ausgeschlossen bleibt, wie in mancher seiner Madonnen, wirkt Annibale am reinsten und erfreulichsten (Fig. 218). Auch einige charakteristisch aufgefaßte, drastisch wirkende Genrebilder hat er gemalt; wie er denn auch zu den Ersten gehört, die selbständige landschaftliche Darstellungen gewagt haben. Das Hauptwerk des Meisters jedoch sind die Fresken mythologischer Art, welche er in der Galerie des Palazzo Farnese zu Rom ausführte. Der Entwurf zu diesen Darstellungen soll von seinem, an Bildung hoch über ihm stehenden Bruder Agostino herrühren. Bei einer trefflichen Farbe fehlt es der Darstellung doch an dem rechten, hinreißenden Leben. Durch die Ränke des Spaniers Juan de Castro erhielt Annibale für diese siebenjährige Arbeit nur die Summe von 500 Goldthalern. Verstimmt über diesen Undank legte er den Pinsel aus der Hand und starb zu Rom 1609. Lodovico, der, ganz seinem Lehrberuf sich hingebend, Bologna nicht wieder verlassen hatte, überlebte seine beiden Neffen. Sein letztes Werk war eine Verkündigung im Dome zu Bologna. Eine Verzeichnung in dem großen Fresko, die er erst nach Abbruch des Gerüstes bemerkte, verursachte ihm Aerger und um den Fehler, durch den er seine Künstlerehre compromittirt glaubte, corrigiren zu können, kam er bei der Dombauverwaltung um Wiederaufrichtung des Gerüstes ein. Man schlug ihm sein Gesuch ab. Der 64jährige Lodovico aber soll sich so darüber gegrämt haben, daß er krank wurde und im November 1619 starb, betrauert von seinen zahlreichen Schülern und seiner Vaterstadt, die er zur ersten Kunststätte Italiens für kurze Zeit erhoben hatte.

(Nach E. Guhl u. A.)

5. Guido Reni.

Den Ruhm der Bologneser Akademie, welche die Caracci gegründet, bilden nicht so sehr die Werke der drei zu einem edeln Kunststreben verbundenen Träger dieses Namens als die Erfolge, die sie bei der Ausbildung begabter Zöglinge hatte. Unter diesen ist Domenichino, eigentlich Domenico di Zampieri, (1591—1641) berühmt durch zahlreiche von einer innigen Empfindung zeugende Schöpfungen kirchlicher Kunst, eine ächte Künstlernatur, still und bescheiden schaffend und das Höchste, was ihm erreichbar, anstrebend. Neben ihm ist Albano (1578—1660) als ein glücklicher Meister in der Darstellung nackter Kindergestalten zu nennen, weshalb er hauptsächlich mythologische Gegenstände, in denen Eroten und Nymphen eine Rolle spielen, zum malerischen Vorwurf nahm. Als Colorist endlich, durch Tiefe und Harmonie seiner Farben ausgezeichnet überragt die beiden vorgenannten Guercino da Cento, eigentlich Francesco Barbieri (1590—1665), dessen Gebilden freilich die tiefere Beseelung fehlt, die uns Domenichino's Madonnen und Heiligengestalten besonders anziehend erscheinen lassen.

Die glanzvollste Erscheinung unter den Schülern der Caracci ist aber Guido Reni (1575—1642). Seine Kunstweise steht zu der des Domenichino in einem eigenthümlichen Gegensatz. Jener war schlicht und einfach, mehr auf tiefe und ernste Begründung des Gegenstandes und treuen Ausdruck wirklicher Empfindung, als auf äußerliche Wirkung gerichtet. Dieser kühn und frei, rasch und entschieden im Arbeiten, mehr auf ein gewisses allgemeines Ideal und die Erreichung einer bestimmten Wirkung gerichtet, gleichviel, ob dieselbe, wie im Anfang seiner künstlerischen Laufbahn, eine düstere, mächtige und imponirende sei, oder, wie in späteren Werken, eine vornehm gefällige, einschmeichelnde. Der Schriftsteller Malvasia, der mit beiden Künstlern befreundet war, hat Domenichino die Tiefe des Wissens und die Wahrheit im Ausdruck der Leidenschaften und Empfindungen nachgerühmt, Guido Reni rühmt er Nobiltà und himmlische Ideen (celeste idee) nach. Unter Nobiltà ist hier nicht der wahre innere Adel des Gedankens zu verstehen, sondern eine gewisse äußerliche Noblesse, ein vornehmer Anstand. Ganz dasselbe sagt Annibale Caracci von ihm aus, in einem Briefe an Lodovico: „in Beziehung auf eine gewisse Anmuth und Majestät, die seine eigentlichen Gaben sind, ist er unübertrefflich." Auch hier ist Majestät in einem mehr äußerlichen Sinne zu fassen. Und in der That, Guido Reni ist der Maler jener Noblesse und Majestät, die recht eigentlich den Gegensatz zu der schlichten, aber innerlich tieferen und wahreren Kunstweise des Domenichino bildet. Man kann sagen, daß auch die Charaktere und die äußeren Lebensverhältnisse der beiden Meister in einem ähnlichen Gegensatze stehen. Domenichino einfach, still, bescheiden; Guido voll Selbstbewußtsein, stolz auf seine Kunst, vornehm. Wie er in der Kunst vornehm war, war er es auch im Leben. Kein Wunder, daß er in einer Zeit, die mehr als jede andere auf die Würde der äußeren Erscheinung Werth legte, als der Erste aller Künstler betrachtet wurde. Kam in Domenichino jene reflektirende, nach Wissen und wahrem tiefem Gehalt begierige Richtung des 17. Jahrhunderts zur Erscheinung, wie sie namentlich die Caracci's in die Kunst eingeführt hatten, so in Guido das Streben nach persönlicher Geltung, die Freude an äußerlicher Wirkung, die Lust an der Repräsentation, die so tief in

allen Verhältnissen des damaligen Lebens begründet lagen. Wer so die Schwächen der Zeit theilt und demselben einen gefälligen Ausdruck zu geben vermag, wird stets großen Erfolgs gewiß sein. Die Zeit will sich in den Werken eines Künstlers immer selbst wiederfinden. Wer ihr die ernsteren Seiten ihres Wesens entgegenhält, wie dies Domenichino gethan, für den wird sie immer Respekt haben; ihm ist der „Erfolg der Achtung" gewiß, wie ihn Domenichino auch wirklich errungen hat. Wer ihr aber ihre Schwächen zu stattlicher Erscheinung bringt, wer es versteht diesen Schwächen gleichsam eine künstlerische Weihe zu verleihen, den wird sie verehren und lieben. Denn für seine Schwächen hat der Mensch — eben eine Schwäche. Dies ist so wahr, daß es bis auf die Gegenwart gilt und wer die Erfolge heutiger künstlerischer Produktion — im Drama, in der Musik, in der bildenden Kunst — prüfend gegeneinander abwägt, wird das Mehr oder Minder derselben fast immer durch die größere oder geringere Theilnahme an den Schwächen der Gegenwart selbst bedingt finden. So haben wir die Kunstweise und die Erfolge des Guido im Verhältniß zu seiner Zeit zu betrachten. Es ist in dieser Beziehung sehr bezeichnend, das Malvasia, sein Freund und jüngerer Zeitgenosse, ihn den Vater der modernen Kunst nennt.

Guido Reni war der Sohn eines Musikers in Bologna, der ihn zu seiner Kunst erziehen wollte. Calvart*) bewegte ihn, den Sohn zu ihm selbst in die Lehre zu geben. Schon als Knabe kann er dort den andern Schüler als Muster aufgestellt werden; schon im achtzehnten Jahre malt er Bilder, die der geizige Meister für viel Geld, natürlich zu seinem eigenen Vortheil, verkauft. Möglich, daß diese Erfahrung dem jungen Künstler jenen Sinn für die Geldverhältnisse gegeben, den er später bei aller Vornehmheit beibehalten hat. Solche erste Erfahrungen bleiben selten ohne nachtheilige Folgen. Gewiß ist es, daß er seinem Lehrer durch dies Verfahren entfrembet wurde. Er floh zu den Caracci; Lodovico empfing ihn mit offenen Armen, Calvart bemühte sich vergebens den fähigen Schüler seinem Atelier wieder zu gewinnen. In der Schule der Caracci tritt ein schöner Zug seines Wesens hervor, die persönliche Bescheidenheit, die er auch später nie verleugnet hat, und die durchaus nicht mit dem Streben nach Ehre und Geltung unvereinbar ist. Wenn er im Atelier gelobt wurde, so erröthete er; Lodovico glaubte dann — er war schön von Gestalt und Angesicht — einen Engel in ihm zu erblicken! Noch in späten Jahren, als er schon ganz der vornehme Mann war und sich auf dem Gipfel des Ruhmes fühlte, war er persönlichem Lob abgeneigt und ging ihm, wo er nur konnte, aus dem Wege. — Die Vorliebe Lodovico's für den talentvollen Jüngling war sehr groß; er ward ihm ein so guter Lehrer, daß jener, wie er selbst sagte, bald „zu viel wußte". Annibale, auf die Wahrung eigenen Ruhms bedacht, warnte den Vetter: „Du wirst noch einmal über ihn zu seufzen haben," sagte er. Unter den Mitschüler aber erregte jene Vorliebe Neid und man suchte die Beiden zu entzweien. Nachdem dies gelungen war, ging Guido nach Rom. Hier ward er von dem Cavaliere d'Arpino, einem der Häupter der Manieristen, mit großer Liebe empfangen, namentlich um eine gewisse Opposition gegen den Naturalisten Caravaggio mit ihm zu machen. Es erklärt dies Verhältniß die sonst auffallende Erscheinung, daß Guido, dem schon in der Schule der Caracci eine allzugroße Grazie und Hinneigung zur schwächlichen und matten Kunstweise der Zuccheri und Passerotti vorgeworfen worden war, sich plötzlich der derben, gewaltigen und düstern Weise der Naturalisten zu-

*) Ein in Bologna ansässiger niederländischer Maler, der dort nach Art der Caracci eine Kunstschule gegründet hatte.

wendete. Seine Gegner bekämpft man am besten mit deren eigenen Waffen. Wie sehr Guido dies gelungen ist, geht aus einigen seiner früheren Werke hervor, die man, wie z. B. das Martyrium des heil. Petrus im Vatikan, geradezu für Erzeugnisse Caravaggio's oder Ribera's halten könnte. Arpino meinte einst zum Kardinal Borghese, Guido würde sich noch ganz in einen Caravaggio verwandeln, und als man Guido einmal sagte, sein heil. Petrus könne für ein Bild Caravaggio's gehalten werden, erwiderte er: „wollte Gott, daß dem so sei!“ Annibale Caracci war äußerst erzürnt darüber, niemand aber mehr als Caravaggio selbst, der sich auf seinem eigenen Gebiete und doch von Seiten einer Schule angegriffen sah, die seiner Auffassung so sehr zuwiderlief. Er solle sich nur nicht einfallen lassen, gab er Guido zu verstehen, mit ihm zu konkurriren; er würde ihm ganz anders als mit dem Pinsel antworten. Dem Antrage eines förmlichen Duells wußte sich Guido mit Feinheit zu entziehen. Sein Erfolg steigert sich immer mehr und mehr. Die Aufträge vermehren sich seit 1610 ungefähr so sehr, daß er, sei es wegen wirklicher Ueberhäufung, sei es, wie man ihm nachsagte, aus einer gewissen schlauen Berechnung, viele Caparren — Anzahlungen — zurückgab. Seine Arbeiten wurden besser bezahlt, als man sonst gewohnt war; Annibale Caracci erwähnt mißbilligend und doch wohl nicht ohne eine gewisse Eifersucht, daß er für eine Arbeit von wenig Monaten 400 Scudi gefordert und erhalten habe. Nun wurden ihm große Wandmalereien im päpstlichen Palast auf Monte Cavallo übertragen; Tag und Nacht arbeitet er; am Tage auf dem Gerüst, bei der Nacht an den Kartons, wonach er und seine Genossen am folgenden Tage malen sollen. Antonio Caracci, Domenichino, Lanfranco und Albani werden von ihm beschäftigt und besoldet. Eine Mißhelligkeit mit dem Schatzmeister in Betreff der Bezahlung veranlaßt ihn, voll Zorn Rom zu verlassen. Er geht nach Bologna zurück und beschließt, gar nicht mehr zu malen, sondern lieber mit Bildern Anderer zu handeln. „Um wie viel bequemer, sagte er, sei es nicht, von der Arbeit Anderer zu leben, als selbst solche Arbeiten zu machen. Was soll ich mir den ganzen Tag den Kopf zerbrechen, mit Großen und Ministern mich herumstreiten, und wo ich mich mit Heiterkeit und Ruhe dem Schaffen hingeben sollte, mir mit Gedanken erlittenen Unrechts das Gemüth verbittern? Welchen Aerger habe ich jetzt mit den Klagen über zu langsames Arbeiten und zu hohe Preise. Und doch habe ich die Kreuzigung des h. Petrus für erbärmliche 70 Scudi gemalt. Ueber drei Jahre habe ich mich abgequält, Berge und Meere hat man mir versprochen, und nun kann ich nicht einmal erhalten, was man mir schuldig ist.“ Diese und andere Klagen sprach er öffentlich aus und begann wirklich eine Sammlung für den Kunsthandel anzulegen, der, wie immer der Handel mit den Geistesprodukten Anderer lohnender ist, als die geistige Produktion selbst, in der damaligen Zeit allgemeiner Kunstliebhaberei sehr großen Vortheil abwarf. Da mahnte ihn Calvart, der bei manchen Fehlern ein trefflicher Mann und ehrenhafter Charakter war, mit väterlicher Offenheit, er solle nicht die Ehre über dem Gewinn vergessen, und seinen Nebenbuhlern durch solche Niedrigkeit nicht gerechten Grund zur Anklage geben. Guido, dem es wohl mit diesem Entschlusse nie ganz Ernst gewesen, gab nach, und begann nun wieder zu malen, indem er Aufträge um jeden Preis annahm, und mit kühnen Pinselstrichen und einer gewissen „sprezzatura da gran maestro“ darauf los arbeitete. Ein psychologischer Proceß, der bei der Würdigung seiner späteren raschen und freien Manier nicht außer Acht gelassen werden darf.

Bald aber sollte er von dieser Thätigkeit weg zu einer größeren Laufbahn berufen worden. Papst Paul V. setzte alle Mittel in Bewegung, den Künstler wieder

zu gewinnen, und suchte vor Allem das Unrecht des Schatzmeisters wieder gut zu machen. Unter ehrenvollen Bedingungen kehrt Guido nach Rom zurück, und nun beginnt der vornehme Theil seines Lebens. Cardinäle und Fürsten begrüßten ihn, Wagen wurde ihm bis Ponte molle entgegengeschickt, der Papst empfing ihn äußerst huldvoll; man wurde an die Versöhnung Papst Julius II. und Michel Angelo's erinnert. Das Verhältniß beider hat in der That etwas Aehnliches — nur daß es im 17. Jahrhundert stattfand, und jenes im sechszehnten. Paul V. blieb dem Künstler immer gütig gesinnt; selbst als dieser zu wiederholten Malen, meist aus verletztem Künstlerstolz, Rom verlassen, entschuldigte ihn der Papst. Malern und Dichtern, sagte er, sei Alles gestattet. An keiner Art von Ehrenbezeugung fehlte es ihm. Cardinal Sacchetti hielt ihm einmal, als er ihn beim Rasiren fand, das Seifbecken, und dachte dabei selbst an Carl V., der Tizian den Pinsel aufhob. Jetzt möchte man vielleicht dabei denken, daß das 17. Jahrhundert eine Parodie auf das sechszehnte gewesen sei. — Kein Wunder übrigens, wenn Guido verwöhnt wurde und sich leicht verletzt fühlte. Es mag schwer gewesen sein, ihm in Allem genug zu thun. Daher finden wir denn auch, daß er sich selbst mit seinen Lieblingsschülern leicht entzweit, die, wie Sementi und Gessi — wohl nicht ohne Schuld von beiden Seiten — seine erklärten Gegner werden. Daher die merkwürdige Erscheinung, daß er oft mit den Auftraggebern in Streit liegt, während z. B. Albani, der mit allen Künstlern haderte, mit den Auftraggebern selten Mißhelligkeiten gehabt hat. Aeußerlich übrigens behandelte er auch die Geldgeschäfte höchst vornehm, d. h. er ließ alles durch Unterhändler besorgen, indem es ihm selbst unanständig erschien, von Geld und Geldangelegenheiten zu sprechen. Nicht immer scheint er aber dabei wirklich anständig verfahren zu sein. Vornehm und ehrenhaft waren schon damals zwei sehr verschiedene Begriffe. Da haben wir denn für unsern Künstlern keinen andern Entschuldigungsgrund, als den — freilich sehr mächtigen — der Leidenschaft. Wir nannten ihn den Künstler der Noblesse; nun, er hatte auch eine der noblen Passionen. Je mehr er den Frauen und der Liebe abgeneigt war — er soll einmal außer sich gewesen sein, als durch einen Zufall ein Frauenhembe unter seine Leibwäsche gekommen war — um so mehr war er dem Spiel ergeben. Und zwar spielte er nicht des Gewinnes wegen, sondern rein aus Liebe zu der Aufregung, die den eigentlichen Reiz jener dämonischen Leidenschaft ausmacht. Er spielte immer unglücklich; nur einmal gewann er in einer Nacht 4000 Dublonen, aber er hatte keine Freude daran; es sei ihm unheimlich zu Muthe gewesen, sagte er zu Freunden später — auch sei er faul und lässig zur Arbeit geworden. Er hatte nicht eher Ruhe, als bis er die 4000 Dublonen und alle Ersparnisse obenein wieder verloren hatte. Den Freunden, die ihn warnten, rühmte er das Spiel als eine anständige und ehrenhafte Unterhaltung; wenn Fremde unberufen auf seine Leidenschaft hindeuteten, erwiederte er kurz, er pflege nur sein eigenes Geld zu verspielen. Das Spiel war ihm ein steter Sporn zur Arbeit. Oft verlor er große Summen, die er augenblicklich gar nicht einmal im Vermögen hatte, auf Ehrenwort. Dann ging er wohl am folgenden Morgen ganz früh nach dem Ospedale della morte, wo viele Künstler ihre Ateliers hatten, und arbeitete unter lautem Singen rastlos an einem begonnenen Werke, mehr von der schlechten Laune getrieben als vom Genius. Wem fällt dabei nicht Michel Angelo ein, der an dem Grabmal der Mediceer arbeitet! Nur daß es sich hier um Geld handelt, dort um Ehre, Freiheit und Vaterlandsliebe! — Daß Guido auch die größten Verluste mit Anstand und Würde, so wie ohne alle äußerliche Erregung ertrug, mag ihm aus dem Gesichtspunkte der Gesellschaft immerhin zur Ehre gereichen; wenn er dadurch nur nicht zu einer Verleug-

Fig. 219. Maria unter den Tempeljungfrauen (die Näherinnen). Nach Guido Reni. Eremitage zu St. Petersburg.

nung des Anstandes und der Ehrenhaftigkeit in Geschäften getrieben worden wäre, wie sie ihm sonst wohl eigen waren. Es hätte in dem Mann der Noblesse der Kern wahren Adels wie ihn Michel Angelo besaß, stecken müssen, um ihn vor solchen Klippen zu bewahren. Ergreifend ist dieser Kampf der Leidenschaft mit dem künstlerischen und sittlichen Ehrgefühl in der Brust unseres Künstlers. Lange hat er sich mit einer Sprungkraft des Geistes, die zu bewundern ist, aufrecht erhalten; endlich ist er daran zu Grunde gegangen.

Für das vollständige Bild dieses für die Kunstgeschichte so ungemein bedeutenden Charakters, sind uns mehr Züge, als für irgend einen andern Künstler erhalten. Wer hoch steht, wird viel gesehen; und man kann in der That sagen, daß er auf der Höhe des damaligen italienischen Kunst- und Geisteslebens gestanden, wie nur je ein Raffael und Michel Angelo auf der Höhe ihrer Zeit es gethan. Wir müssen uns eine weitere Ausführung hier versagen; und bemerken nur noch, daß er die natürlichen Erfordernisse eines vornehmen Mannes im vollsten Maße besaß: große und schöne Figur, edle Züge, schöne Farben, bis auf die langen und schmalen Hände. Anderes ging über diese Erfordernisse weit hinaus, Geschmack in der Kleidung, Mäßigkeit im Leben, Reinheit der Sitten. Selbst den höchsten Personen gegenüber bewahrte er seine Würde; gerade gegen sie beobachtete er eine weise Zurückhaltung. Einladungen nahm er nur selten an. Es ist sehr bezeichnend, daß der Cardinal Sacchetti sich rühmte, ihn einmal bei sich zu Tisch gehabt zu haben. Eine gewisse Scheu vor persönlichen Ehrenbezeugungen hat ihn nie verlassen; seine literarischen Freunde Rinaldi, Marini, Preti u. a. bat er, ihn mit Lobgedichten, die damals an der Tagesordnung waren, zu verschonen. Als einmal (im Jahre 1632) ein Buch erschienen war: „Lodi al Signor Guido Reni“, kaufte er die ganze Auflage, ließ einen neuen Titel drucken: „Lodi a varie piture del Signor Guido Reni“ und schenkte das Ganze dem Buchhändler zurück. An dem Lobe seiner Kunst erfreute er sich, für sich selbst verlangte er kein Lob. Er ging am liebsten am späten Abend aus, um nicht so viel gegrüßt zu werden. Er war, wie namentlich aus den Aeußerungen seines früheren Freundes, dann leidenschaftlichen Gegners, Albani, hervorgeht, ein Mann des Volkes, das ihn liebte und stolz auf ihn war.

Was uns von seinen Urtheilen über gleichzeitige Künstler überliefert ist, zeigt eine sehr richtige und leidenschaftslose Beobachtung. Guercino preist er als großen Coloristen, aber ein Raffael sei er doch nicht; Caravaggio ist ihm zu natürlich: Arpino zu kühn. Albani sei gar kein Maler, sondern ein vornehmer Mann, der seinem anmuthigen Gedänkchen und schönen Geschichtchen zum Scherz und zur Unterhaltung nachhänge. Von den Meistern der Vergangenheit hielt er am höchsten Raffael und Paul Veronese; von den Zeitgenossen Domenichino und Peter Paul Rubens. Sehr bezeichnend ist das, was er über sein eigenes Wesen und seine eigene künstlerische Natur sagt. Er ärgert sich, wenn man von ihm behauptet, seine Vortrefflichkeit beruhe auf natürliche Begabung. — Albani sagte in der That von ihm, sein einziges Verdienst sei sein „bel carattere“ und die angeborne Begabung. „Che carattere proprio!“ rief er dann wohl in ächt italienischer Weise aus. „Was natürliche Anlage, was angebornes Talent! Mit Mühe und Arbeit habe ich mein Wissen und Können erworben. Das kommt Niemandem im Schlafe. Jene vollkommenen Ideale sind mir nicht im Traum und in der Verzückung offenbart worden — in den antiken Statuen liegen sie, die ich länger als acht Jahre nach alle Seiten hin studirt habe, um ihre wunderbare Harmonie mir anzueignen. Denn diese allein that Wunder. Ich habe mehr als alle Anderen studirt, und mir in meiner Jugend

oft Schläge wegen allzugroßen Fleißes zugezogen." Er wollte von Talent nichts wissen, alles hätte er erarbeitet. Wie ändern sich doch die Zeiten und Menschen! Heut zu Tage würde man den gewöhnlichsten Maler heftig erzürnen, wenn man ihm Fleiß, Mühe, Studium zugeben und nur die natürliche Anlage bezweifeln wollte. Lieber verzichten sie auf den Ruhm gewissenhaften Strebens, ernster Arbeit, rastloser Anstrengung in der Bewältigung der Schwierigkeiten, aber an dem angebornen Talente darf ihnen Niemand rühren. Da ist das Palladium, hinter dem sich zuletzt auch das Schwächste verstecken wird. Und gerade dagegen wehrt sich damals der größte Künstler Italiens mit allen Kräften! Es schien ihm ehrenvoller, seine Vollendung bewußter Anstrengung und eifriger Mühe, als angeborener Begabung zu verdanken. Seine künstlerische Größe sollte keine zufällige Gunst, sie sollte seine eigene That sein! Solche Züge hat man wohl zu beachten, wenn man die verschiedenen Erscheinungsweisen des Kunstgeistes und des künstlerischen Bewußtseins in den veschiedenen Zeiten ergründen will.

Die diesem Aufsatz beigefügte Abbildung (Fig. 219) ist einer der vorzüglichsten Compositionen des Meisters nachgebildet, welche sich in der Galerie der Eremitage zu Petersburg befindet. Das bedeutendste Werk des Meisters und wohl das beste, was die Freskomalerei des 17. Jahrhunderts hervorbrachte, ist sein durch Kupferstiche allgemein bekanntes Deckengemälde im Palast Rospigliosi zu Rom, darstellend die Ausfahrt des Sonnengottes in der Begleitung der Horen mit der vorausschwebenden Göttin der Morgenröthe. (Nach E. Guhl.)

6. Velazquez und Murillo.

Dem Abendroth vergleichbar, farbenprächtig und flüchtig, leuchtete die sinkende Kunst im siebzehnten Jahrhundert noch einmal in Spanien auf. Obgleich die Kunst dieses Landes nicht selbständig dem heimischen Boden entsprossen, sondern unter italienischer und niederländischer Anregung sich entwickelte, so wußte sie doch diese fremden Einflüsse so mit dem spanischen Naturell zu verschmelzen, daß das nationale Gepräge ein Charakterzug der spanischen Kunst wurde, der mit dem Zauber seltener Originalität und Bedeutsamkeit den Beschauer fesselt. Alle Züge des spanischen Nationalcharakters, der stille Ernst, die halbverhaltene Gluth der Leidenschaft, die romantische Schwärmerei und die bis zum Fanatismus gesteigerte Religiösität spiegeln sich in der Kunst Spaniens wieder. Und wie neben der sacerdotalen Ueberschwänglichkeit und Pathetik Calderon's zugleich die heitere, alle romantischen Illusionen auflösende, an die derbe Wirklichkeit sich haltende Ironie des Cervantes lacht, so blüht auch in der bildenden Kunst, neben dem Mysticismus und der Transcendenz der Historienmalerei, der heitere Lebenssinn der Genremalerei in voller Kraft und Wärme auf. Auf beiden Darstellungsgebieten herrscht der specifisch malerische Styl vor, auf welchen die Kunst Spaniens nicht allein durch die Basis, auf welcher sie ruht, durch das Porträt, hingewiesen wurde, sondern auch hauptsächlich durch die praktische Tendenz der spanischen Historienmalerei, welche vorwiegend im Dienst der glaubenseifrigen Kirche stand. Der um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts sich restaurirende, mit gesteigerter Lebenskraft neu erwachende Katholizismus riß

nachhaltiger noch, als auf die Schule von Bologna wirkend, die Kunst Spaniens mit fort und verhalf ihr zu einem herrlichen Aufschwung.

Die Malerei Spaniens entwickelte sich in verschiedenen Schulen, die nach den einzelnen Provinzen und Städten, in welchen sie ihre Sitze hatten, benannt werden; doch laufen ihre Stylunterschiede fast unmerklich in einander, und nur in zwei Hauptschulen, in der castilischen und in der andalusischen, treten die Gegensätze sichtbarer hervor. Gleich dem landschaftlichen Charakter, dem Volksnaturell Castiliens ist auch dessen Kunst eine strengere, herbere, mehr nordisch geartete, während unter dem ewig lachenden Himmel Andalusiens eine an orientalische Leidenschaftlichkeit und Prachtliebe mahnende Kunstrichtung sich entwickelte. Die beiden Hauptmeister dieser Schule, wie überhaupt der spanischen Kunst, sind Velazquez und Murillo.

Don Diego Velazquez de Silva, 1599 in Sevilla von Eltern, welche beide edlen Geschlechtern angehörten, geboren, genoß eine sehr sorgfältige Erziehung. Sein erster Lehrer war Francesco Herrera der ältere, ein rauher Geselle, von dem Velazquez den breiten, tockirenden Vortrag annahm, dessen Meisterschaft einen so wesentlichen Theil seiner Kunst ausmacht. Sehr günstig auf ihn wirkte sein zweiter Meister, Francesco Pacheo, ein gebildeter Mann, Verfasser einer Abhandlung über die Malerei. Schon früh offenbarte sich die entschieden, ja einseitig auf das Realistische gehende Richtung seines Talents dadurch, daß er nicht allein den menschlichen Kopf, sondern auch Thiere, besonders Vögel und Fische, ja allerlei Geräth nach der Natur malte, und hiervon zur Darstellung von Vorgängen aus dem niedern Volksleben überging, von denen namentlich sein berühmter „Wasserträger“ in der Galerie des Herzogs von Wellington in London anzuführen ist. Als Hauptbild aus dieser früheren Zeit gilt die große, jetzt in der Nationalgalerie zu London befindliche Anbetung der Hirten, auf die er jene Studien gemeiner Natur leider in nur zu vollem Maße übertragen hat. Eine Reise nach Madrid, welche Velazquez, 23 Jahr alt, machte, wurde für ihn insofern wichtig, als er dort den Schutz des Don Juan Fonseca fand, der den jungen Künstler dem allmächtigen Minister Olivarez in einer Weise empfahl, daß ein Brief desselben ihn wenige Monate später an den Hof rief. Ein Bildniß jenes Fonseca verschaffte ihm die Anstellung als Maler des Königs, während ein Porträt des Königs ihn zum beliebtesten Maler des Tages in Spanien machte. Philipp IV., durch dessen Tyrannei das stolze Reich in Trümmer versank, hatte andererseits treffliche Eigenschaften als Freund und Kenner der Literatur und Künste. Velazquez stieg allmälig so sehr in seiner Gunst, daß er im Jahr 1651 von ihm zum Aposentador major, d. h. Generalquartiermeister des Hofes ernannt wurde, ein Amt, welches großes Ansehn und bedeutende Einkünfte verlieh, aber freilich auch vielfach mühselige, und, was das Schlimmste, sehr zeitraubende Geschäfte auferlegte. Ja im Jahre 1659 erhielt er sogar, eine für einen Künstler unerhörte Ehre, den Orden von St. Jago. Ungleich wichtiger für die Kunst ist es aber natürlich, daß Velazquez beständig von dem Könige beschäftigt ward. Unter dieser Beschäftigung, wie unter der Anregung des Rubens, mit dem er in Madrid zusammentraf, und unter den Einflüssen zweier Reisen nach Italien, vollendete sich seine Bildung der Art, daß er seinem Charakter nach gewissermaßen außerhalb des Gebietes steht, in dem sich die spanische Malerei gewöhnlich zu bewegen pflegt. Er malte namentlich nur wenig religiöse Gegenstände, mehr Genrebilder, am häufigsten aber Porträts, die seinen höchsten Ruf begründeten, indem er hier das Leben ebenso rein und unmittelbar, wie in edler Abgeschlossenheit und Gemessenheit wiederzugeben wußte. Ein sehr schönes Beispiel seiner Kinderporträts aus der Gallerie des Louvre zu Paris, ist in unsere Abbildung (Fig. 220 wiederge-

geben. So fördernd aber auf seine künstlerische Entwicklung die Stellung als Hofmaler einwirkte, so bleibt hierbei doch immer zu beklagen, daß er in der Regel auf Bildnisse des Königs, dessen Züge wenig ansprechend sind, seiner beiden Gemahlinnen und der Infanten angewiesen war, an denen der arme Künstler noch gezwungen war, die sehr reichlich aufgelegte Schminke wiederzugeben.

Fig. 220. Infantin von Spanien. Nach Velazquez.

Welcher Kunstfreund würde aber nicht gerne manche dieser an sich so bewundrungswürdigen Bildnisse darum geben, wenn Velazquez die Zeit gehabt hätte, nur noch einige Bilder in der Weise seiner berühmten „Zecher" im Museum zu Madrid zu malen? Wir können hier nicht auf die einzelnen Werke des Künstlers, selbst die Bedeutenderen eingehen, unter denen sich auch einige Darstellungen aus der spani=

schen Geschichte, wie treffliche Landschaften und Jagdstücke befinden. Nur seines letzten großen Werkes sei noch gedacht. Dasselbe, „die Ehrenfräulein“ (las Meninas) genannt, stellt diese in ihrem Dienst um die kleine Infantin Maria Margarita, zwei Zwerge, den Velazquez selbst neben seiner Staffelei und einige andere Personen dar. Die von drei Fenstern und einer geöffneten Thür im Hintergrunde ausgehende Beleuchtung des Raumes ist ebenso schwierig, als, wie alles Uebrige von einer so überraschenden Wahrheit, „daß es ist, als hätte Velazquez die Erfindung Daguerres anticipirt, und ein wirkliches Zimmer und wirklich zufällig gruppirte Personen, wie durch Zauber für alle Zeit auf seine Leinwand gebannt.“ Die übermäßigen Anstrengungen, welche Velazquez bei der Zusammenkunft der Höfe von Spanien und Frankreich auf der Fasaneninsel der Bidassoa, in seiner Eigenschaft als General-Quartiermeister des Königs sich aussetzen mußte, führte seinen Tod herbei. Er starb am 6. August 1660. Während seines Lebens hatte Velazquez mit vollem Rechte als der erste Maler Spaniens gelten dürfen. Ein Meister war neben ihm im Aufsteigen begriffen, der ebenfalls aus Sevilla stammte und dessen Ruhm den des Velazquez schließlich doch noch überstrahlen sollte. Es gehört nicht zu den geringsten Verdiensten des liebenswürdigen Künstlers, daß er in seiner edlen Neidlosigkeit und warmen Theilnahme für Kunstgenossen, auch der Freund und Förderer Murillo's gewesen ist.

Bartolomè Esteban Murillo wurde gegen das Ende des Jahres 1617 in Sevilla geboren, sein eigentlicher Familiennamen ist Esteban; den Namen Murillo entlehnte er nach einem in Andalusien herrschenden Gebrauch von seiner Großmutter, Elvira Murillo. Der junge Murillo besuchte die Malerschule des Juan del Castillo. Da dieser jedoch bald darauf nach Cadix übersiedelte, mußte der junge Künstler sich allein fortbilden, allein sich auch seinen Unterhalt verdienen, da seine Eltern entweder gestorben waren oder ihm keine Unterstützung bieten konnten. Von Noth bedrängt, mußte er sich dazu bequemen Bilder für den Verkauf auf offenem Markt, für den überseeischen Handel u. s. w. zu malen. In seinem 24 Jahre lernte er durch Pedro de Moya die Darstellungsweise van Dycks kennen; de Moya, ein Sevillaner, war als Soldat nach Flandern gekommen, hatte dort den großen Portraitmaler kennen gelernt und unter ihm gearbeitet; ein neues Ziel erschloß sich vor Murillo, entzückt von der niederländischen Kunstweise in den Arbeiten seines Landsmanns, beschloß er ebenfalls van Dyck aufzusuchen. Doch sollte er nur bis Madrid gelangen, wo er an Velazquez, der damals im Zenith seines Ruhmes stand, einen Freund und Lehrer fand. Madrid bot dem Strebenden eine Welt des geistigen Genusses und die wichtigsten Hilfsmittel für seine Ausbildung. Er studirte hier besonders die Werke der großen Coloristen: Tizian, Rubens, van Dyck, Ribera und Velazquez selbst. Nach zweijähriger Abwesenheit kehrte Murillo in seine Vaterstadt zurück, um sie nie wieder zu verlassen. Eine Reihe von Bildern, die er für die Mönche des Franciskaner Klosters in Sevilla ausführte, gründete hier seinen Ruf; einen Ruf, der sich mit den überaus zahlreichen Aufträgen, die ihm in der Folge wurden, steigerte und ihm eine behagliche und glückliche Existenz bereitete. Im Jahre 1660 rief er in Sevilla eine Kunstakademie in's Leben, die städtischen Behörden räumten ihm bereitwillig einen Theil des großen Börsengebäudes zu dem Zwecke ein. Neben seiner Lehrthätigkeit führte er eine erstaunliche Menge von Arbeiten aus. Im Gegensatz zu den meisten seiner Kunstgenossen ist in der Reihenfolge seiner Werke keine Ermüdung, kein Stehenbleiben, kein Herabsteigen von der erklommenen Höhe mit dem kommenden Alter zu spüren, sondern eine gleichmäßig fortschreitende Vervollkommnung; in die letzte Epoche seines Lebens fällt auch der glänzendste und

ruhmreichste Abschnitt seiner Thätigkeit. Jetzt erst schuf er seine besten Gemälde, namentlich jene berühmten Bilder der Werke der Barmherzigkeit für das Hospital de la Caridad. Ein Sturz von einem Gerüste im Kapuzinerkloster zu Cadix, für welches er ein Altargemälde ausführen sollte, hatte den Tod des Meisters zur Folge. Er starb, nach Sevilla zurückgebracht, daselbst am 3. April 1682. Er wurde mit großem Pomp begraben und in der seitdem zerstörten Kirche Santa Cruz beigesetzt, unter der Kreuzesabnahme von Pedro Campana, eines Gemäldes, dem er im Leben vor Allen eine hohe Bewunderung gezollt.

Alle Vorzüge der spanischen Kunst erscheinen in Murillo zusammengefaßt und verklärt von seinem poetischen, frommen Sinn, von seinem liebenswürdigen, tiefen Gemüth und dem Zauber seines Colorits. „Bei ihm ist die Leidenschaft, welche durch die Kunst seines Jahrhunderts geht, in ihrer schönsten Form ausgeprägt; sie ist Andacht, Liebe, Hingebung und süße, göttliche naive Sinnenfreude geworden; sehr selten, nur wo der Gegenstand es ausdrücklich verlangte, trübt der Fanatismus und die Bigoterie diese reine Welt, niemals aber wird Murillo gemein und roh. Er ergründet alle Tiefen des Naturalismus und taucht doch immer gleich dem Schwan unbefleckt wieder empor.“ (Kugler). Betrachten wir zunächst seine Darstellungen volksthümlicher Scenen und Figuren, besonders seine zahlreichen Bettlerbuben, so erscheint Murillo, im Vergleich zu den Niederländern, als ein Genremaler von eigenthümlicher Bedeutung. Denn während jene gewöhnlich den Hauptaccent auf eine minutiöse Detailausführung legen und am liebsten in kleinen Dimensionen schaffen, richtet der spanische Meister, wie er auch die Gestalten in der Regel lebensgroß darstellte, seinen freien offenen Blick mehr auf den Gesammteindruck, auf die malerische wie poetische Stimmung des Ganzen und erzielt so eine gewisse Idealität des Humors. Die Situation an sich niedrig, wird — nach einem Ausspruche F. Th. Vischers — durch den Geist südlicher Schönheit, kummerloser Seligkeit der Armuth in einer freigebigen Natur, in einen Aether reiner Idealität erhoben. Mit derselben frischen Naivetät und schlichten Unmittelbarkeit der Auffassung malte Murillo verschiedene Madonnen. Obgleich weder ein geheimnißvoller noch ein idealer Hauch aus ihren Zügen uns entgegenweht, sie nur liebreiche Mütter, junge Weiber dieser irdischen Welt sind, so blicken sie uns doch mit solcher Weichheit und Wärme der Empfindung an, daß wir unwiderstehlich gefesselt werden. Besonders auch ist über die Kinder dieser Madonnen bei aller Natürlichkeit die bezauberndste Holdseligkeit ausgegossen; wie denn überhaupt wenige Künstler schönere Kinder gemalt haben als Murillo, der deshalb von seinen Zeitgenossen auch „der Engelsmaler“ genannt wurde. Ebenso verschmilzt des Meisters Darstellung in legendarischen Stoffen, wie z. B. in der Geburt der heiligen Jungfrau, mit einer seltenen Eigenthümlichkeit den entschiedensten Realismus, die unmittelbarste, vollste Wirklichkeit des Alltagslebens mit der Erscheinung überirdischer Gestalten: Diesseits und Jenseits spielen auf die reizendste und harmloste Weise in einander über. Ein Beispiel dieser Art mag der beigegebene Holzschnitt Fig. 221 vergegenwärtigen. Einen höheren poetischen und pathetischen Schwung nimmt Murillo, wenn er, wie es häufig geschieht, Verzückungen und Visionen von Heiligen darstellt. Ebenso tief als feurig weiß er die Schwärmerei andachtglühender Seelen zu schildern. Eins der gepriesensten Werke dieser Art ist die Vision des heiligen Antonius von Padua in der Kathedrale zu Sevilla. Von hinreißender Wirkung endlich ist der Meister in den Bildern der „unbefleckten Empfängniß,“ den sogenannten „Conceptionen,“ in welchen die heilige Jungfrau, mit gefalteten Händen, auf einem Halbmond in der Luft stehend und von Engeln jubelnd umschwebt, inbrünstig nach oben blickt, von wo ein

goldener Strahlenglanz auf sie niederströmt. Der Künstler hegte eine ganz besondere Vorliebe für dieses eigenthümlich phantastische Thema. Man führt mehr als zwanzig Conceptionen von ihm an, von denen sich die vorzüglichsten in Sevilla, Madrid und Paris befinden, Werke die den herrlichsten Madonnendarstellungen beizuzählen sind, welche die Malerei geschaffen. Neben der Innigkeit und Lebensfülle des Ausdrucks hat man in den Gemälden Murillo's von je am meisten die seltenen

Fig. 221. Der Schutzengel. Von Murillo. Museum zu Madrid.

Vorzüge des Colorits bewundert. Dasselbe ist von Seele und Empfindung, wie von sinnlicher Wärme und Kraft durchdrungen. Die Töne haben eine seltene Frische eine gesättigte Vollsaftigkeit, einen unvergleichlichen Schmelz. Wenige Meister wirken mit ihrem Colorit so sympathisch, wie Murillo, und keiner erreichte bei der Darstellung des Ueberirdischen den Eindruck des Mystischen durch die Farbe in einem so hohen Grade, wie er. Bezüglich der technischen Behandlung unterscheiden spanische Kunsthistoriker in den Werken Murillos drei Entwickelungsphasen. Wäh-

rend man die frühere Behandlungsweise oder Manier als die „kalte" (frio) charakterisirte, hat man die spätere Manier die „warme" (calido) genannt. Eine dritte Manier endlich bezeichnet man als die „duftige" (vaporoso). Viardot in seinen „Notices sur les principaux peintres de l'Espagne" hingegen meinte: Murillo änderte seine Methode mit seinem Gegenstande, wir haben es nicht mit Entwicklungsphasen zu thun, sondern mit drei Stylgattungen, die er nach Erforderniß und freier Wahl zur Anwendung brachte. So malte er in der kalten Manier (frio) die Vorwürfe aus dem niederen Genre, die Familienscenen, die Mönchsgeschichten und selbst gewisse biblische Gegenstände von untergeordneter Geistigkeit des Ausdrucks. In der warmen Manier (calido), die Murillo am häufigsten anwandte, sind seine Hauptwerke, seine Ekstasen gemalt; in der duftigen Manier endlich (vaporoso) die Mirakel und Mysterien. Dabei hielt sich der Meister nicht immer streng in den Grenzen der drei Gattungen, sondern verband dieselben zuweilen in ein und demselben Gemälde.

(Nach W. Stirling, Passavant u. A.)

7. Die beiden Poussin, Claude Lorrain und die Landschaftsmalerei.

Die Landschaftsmalerei ist das jüngste Kind der Kunst und ganz das Product der Neuzeit. Stets zwar hat es Sinn für die Naturschönheit gegeben, das sogenannte sentimentale Verhältniß zur Natur aber, ein Charakterzug im geistigen Leben der modernen Welt, fehlte den Alten in Poesie und Malerei; was wir mit „Stimmung" bezeichnen, ging erst aus der christlichen Gefühlswelt hervor und läßt sich unter den antiken Kunstwerken mit keinem Beispiel belegen. Erst aus der Gemüthsverinnerlichung des Mittelalters taucht ein subjectives, musikalisches, mit der Natur sich identificirendes Element auf, welches auch in der Kunst zum Durchbruch kommen mußte. Es geschah dies zuerst in Flandern, in den Gemälden der Brüder van Eyck. Hier, wie in Italien, wo sie ihre bedeutungsvollste Entwickelung finden sollte, diente die Landschaft jedoch das ganze 15. Jahrhundert hindurch, zunächst nur als Beiwerk, als Hintergrund, um nach Kräften die Stimmung des Beschauers beim Anblick heiliger Scenen zu erhöhen. Zu freierer Anmuth gereift erscheint der landschaftliche Hintergrund zuerst bei dem Gründer der venetianischen Schule Giovanni Bellini und bei Lionardo da Vinci, dann bei den Schülern Bellini's, Giorgione und Tizian, die die Landschaft bereits als etwas Wesentliches behandelten. Immer mehr erwachte sodann das Gefühl für die eigenthümliche Bedeutung der Natur, immer tiefer versenkte man sich in ihr großes, geheimnißvolles Auge, immer inniger umfaßte man ihre von einer finstern Ascetik entfesselte Seele, bis sich ihre volle Schönheit den begeisterten Blicken des Künstlers erschloß und die freie Darstellung der Landschaft selbständig neben die Abbilder der Menschen und ihres Lebens trat. In Nicolas Poussin und in Claude Lorrain erklärt sich die Landschaftsmalerei souverän. Später, während die Historienmalerei, heruntergekommen und mediatisirt, trübselig umherirrte, verlor sich doch der landschaftliche Styl nie ganz, gleichsam zum Beweise, daß das Gefühl für Naturschönheit ein unvertilgbarer Zug im Charakter der modernen Zeit sei.

Der Schöpfer der landschaftlichen Gesetze ist Nicolas Poussin; er ist zugleich der hervorragendste aus der kleinen Zahl bedeutender Historienmaler, deren sich Frankreich im 17. Jahrhundert erfreute. Poussin ward 1594 zu Andelys in der Normandie geboren, in jener Provinz, deren Bewohner sich noch heute durch eine überwiegende Schärfe des Verstandes auszeichnen. Er hat diesen Charakter seiner Compatrioten in der Kunst redlich vertreten und ist, selbst mitten in dem Leben Roms, dem heimischen Sinne stets treu geblieben. Er machte seine ersten Studien in seiner Heimath und in Paris unter sehr mittelmäßigen Meistern. Die dürftigen Verhältnisse, in welchen er seine Lehrjahre verlebte, hielten ihn jedoch nicht ab, 1624 dem Ziele seiner Wünsche, dem Vaterlande der Kunst, Italien zuzuwandern; wo er an dem Dichter Giovanni Battista Marini, den er bereits früher in Paris kennen gelernt hatte, einen Gönner fand. Derselbe flößte ihm Geschmack an den Dichtern Italiens ein, in denen Poussin reichen Stoff für seine Compositionen fand. Nach Marini's Tod gerieth Poussin wiederum in materielle Bedrängniß, ohne sich jedoch von der Ausübung der Kunst und seinen vielseitigen Studien dadurch irgendwie abhalten zu lassen. Letztere waren besonders der Antike zugewendet; daneben gab er sich den Eindrücken seiner Umgebungen, der herrlichen Natur Italiens hin. Endlich fand er auch wiederum eine großmüthige und kräftige Unterstützung durch den Cardinal Francesco Barberini und den Ritter Cassiano del Puzzo, für welchen er die sieben Sakramente malte. Durch diesen Gemäldecyklus wurde man in seinem französischen Vaterlande auf Poussin aufmerksam. Er erhielt vom Cardinal Richelieu einen Ruf nach Paris und den Auftrag, die Galerie des Louvre auszuschmücken. Ludwig XIII. ernannte ihn zu seinem ersten Maler. Trotz der Auszeichnung aber, mit welcher man ihn in Paris aufnahm, wollte es ihm daselbst nicht behagen. Er fand sich gedrückt von den Aufträgen, mit welchen man ihn überschüttete; auch fand er Neider, welche ihm das Leben schwer machten und hatte besonders gegen die Schule des von der Königin begünstigten Simon Vouet zu kämpfen. Zu dem wollten seine Gemälde den auf das Glänzende und Blendende gerichteten Geschmack seiner Landsleute weniger als den Italienern zusagen. Unter diesen Umständen gab er schon nach zwei Jahren seine Stellung in Paris wieder auf und kehrte nach Rom zurück, wo er von der Künstlerschaft festlich begrüßt ward. Er bezog wieder sein Haus auf dem Monte Pincio und nahm seine alte „vermöglich stille" Lebensart, wie Sandrart sagt, wieder auf. Noch heute führt die Gegend Roms, wo der alternde Meister mit Du Quesnoy, Claude Lorrain, Gaspard Dughet, nach gethaner Arbeit sich zu ergehen pflegte, den Namen Val di Pussino. Die edlen Charaktereigenschaften, welche Poussin für den Kirchen- wie für den Hofdienst untauglich machten, die Unabhängigkeit der Gesinnung, die er sich zu wahren wußte, erhoben ihn zu einem Gegenstand besonderen Interesses und warmer Verehrung für die besten Männer seiner Zeit. Nach einem langen Krankenlager starb er am 19. November 1665. Er liegt in der Kirche S. Lorenzo in Lucina begraben, unter einem Denkmal, das ihm Chateaubriand gestiftet hat.

Poussin fühlte sich hauptsächlich als Historienmaler und als solcher überragt er auch, durch ein edles, strengeres Streben, seine zeitgenössische, besonders die französische Kunst; doch wollen uns nur noch die Werke aus seiner früherer Zeit ansprechen, als ihn noch Italien und seine großen Meister erwärmten, denn später erstarrten seine Gemälde in einer frostigen Classicität, die auf willkührlich angenommenen Regeln beruht, welche weder in der Natur, noch der Kunst des Alterthums begründet sind. Er kann so als Vorläufer jener antikisirenden Richtung gelten, welche ein Jahrhundert später mit Jaques Louis David in der französischen Kunst zur Herrschaft kam.

Für uns hat Poussin nur als Landschaftsmaler Bedeutung. Angeregt durch Annibale Caracci, schuf er, im Gegensatz zu den Niederländern, welche das realistische Princip, das die Farbe betonende lyrische Stimmungsbild in der Landschaftsmalerei vertreten, die idealistische Richtung, die sogenannte historische oder heroische Landschaft oder das Stylbild mit seiner mehr epischen Behandlungsweise. Wesentlich war letzterer Richtung eine bedeutungsvolle Staffage mythischen oder heroischen Inhalts, aus der classischen, alt- und neutestamentlichen Welt. Dies war die Nabelschnur, mit welcher die Landschaft noch am historischen Gemälde hing: eben erst ausgeschlüpft, glaubte sie noch dieses Ausweises für ihre Existenz als Gattung zu bedürfen, glaubte sie den Sinn ihrer Auffassung, daß hier ein Wohnsitz für große Menschen sich entfalte, das Pathos, das in dieser Auffassung die Natur durchströmte, ausdrücklich auch in Menschen- oder Götter-Form und -Thaten niederlegen zu müssen. Durch Tempel und Paläste sprach sie denselben Gedanken aus und wenn sie Ruinen vorzog, so wies sie doch in der Staffage um so deutlicher auf ein idyllisches Glück, das sich neben verfallener Herrlichkeit niedergelassen. In der Composition war sie rein idealistisch: sie erdichtete und ordnete das Ganze frei mit Hilfe weniger Localstudien; örtliche Physiognomie erschien ihr, genau wie der Plastik die scharfe Bestimmtheit des Wirklichen und Individuellen, als Trübung eines Natur-Ideals, worin jede Form und Lebenskraft zur Vollkommenheit entwickelt, worin auch das Einzelne ohne Mangel sein sollte, einer Welt von Götterbergen, Götterbäumen, Götterlüften, eines Mythus der Natur.

Während bei Nicolas Poussin diese Richtung noch in aller Herbe, Einseitigkeit und zu großer Bewußtheit auftritt, die Farbe gegen das Element der Form zu sehr zurücktritt und des Reizes entbehrt, führt sein Schüler und Verwandter Caspar Dughet, gen. Gaspero Poussin oder Pussino (1613—1675) die Landschaftsmalerei auf diesem Wege noch erfolgreicher weiter, indem er einen wärmeren Grad von Naturwahrheit in die Richtung einläßt. Bei ihm redet die Natur die gewaltige Sprache, welche noch jetzt aus den Gebirgen, Eichwäldern und Ruinen der Umgegend Roms hervortönt; oft erhöht sich dieser Ton durch Sturmwind und Gewitter, welche dann das ganze Bild durchbeben; in den Formen herrscht durchaus das Hochbedeutende, namentlich sind die Mittelgründe mit einem Ernst behandelt, wie bei keinem Andern. Die Hauptwerke Caspar's befinden sich in Rom; Paris besitzt die besten Landschaften des Nicolas Poussin, von denen eine der großartigsten in unserm Holzschnitt (Fig. 222) wiedergegeben ist.

Die höchste Vollendung endlich findet der Typus, welchen die Poussin ausgebildet haben, wie überhaupt die Landschaftsmalerei durch Claude Gelée, genannt Lorrain. Während bei den Poussin der Hauptaccent im Aufbau der Linien liegt, sprechen bei Claude mehr die Licht- und Farbenverhältnisse bedeutungsvoll mit. Die stille, ernste Größe der Poussin weicht bei Claude einer seelenvolleren Anmuth. Wie wir sagen dürfen, daß Raffael das eigentliche Madonnengesicht zuerst in der Kunst dargestellt habe, so daß, sobald wir den eigentlichen Begriff jener wunderbaren Vereinigung von Jungfrau und Mutter denken wollen, wir immer auf ihn zurückkommen müssen, so brachte Claude — im wahrsten Sinne ein Raffael der Landschaft — den Begriff der Schönheit der Erdnatur dergestalt zum ersten Male in die Welt, daß wenn wir jetzt das Reinste, Mildeste und Schönste landschaftlicher Wirkungen in freier Natur zu bezeichnen versuchen, wir keinen verständlicheren Ausdruck dafür finden, als daß wir sagen: es sei diese Gegend wie ein Bild von Claude!*) Fast alle größeren Galerien Europas besitzen Werke von

*) Carus, Betrachtungen und Gedanken vor auserwählten Bildern.

Fig. 222. Heroische Landschaft. Nach Nic. Poussin.

ihm. Zwei besonders edle Compositionen befinden sich in Dresden. Die eine ist mit Acis und Galatea, die andere mit der Flucht der h. Familie staffirt. Beide Bilder athmen die Stimmung einer hohen heiteren Daseinsfreude. Die Staffage ist bei Claude selten der übrigen Ausführung ebenbürtig. Meist ließ er sich dieselbe von anderen Künstlern in seine Bilder malen, und scherzend pflegte er wohl zu sagen, daß er blos die Landschaft verkaufe, die Figuren nur zugebe. Vier seiner vorzüglichsten Gemälde, die vier Landschaften, welche von Haldenwang als Morgen, Mittag, Abend und Dämmerung in Kupfer gestochen wurden, befinden sich in S. Petersburg. Das Werk, auf welches er selbst den meisten Werth legte, ist eine Partie aus der Villa Madama. Bei der großen Nachfrage nach seinen Bildern und den hohen Preisen, die er sich zahlen ließ, fehlte es nicht an Copien und Nachahmungen, die unter seinen Namen gingen, und mit denen schon bei Lebzeiten ein einträglicher Handel getrieben wurde. Um diesem Unterschleif begegnen und darlegen zu können, was von ihm herrühre, sammelte Claude die Skizzen seiner Gemälde in ein Buch, welches er sein „Buch der Wahrheit" (Liber veritatis) nannte. Dieser Schatz, welcher gegenwärtig facsimilirt vorliegt, ist in den Besitz des Herzogs von Devonshire nach England gekommen. Von Claude's Zeichnungen befinden sich die meisten im Britischen Museum. Der Preis seiner Bilder ist fortwährend gestiegen. Zwei Claude's wurden beispielsweise im Jahre 1804 für 200,000 Frcs. verkauft; sie sind jetzt in der Londoner Nationalgalerie und werden für unecht erklärt.

Werfen wir noch einen Blick auf das Leben des Künstlers, so finden wir es mit allerhand Fabeln ausgestattet. So soll er, vom Vater zum Pastetenbäcker bestimmt, als gänzlich ungeschickt für diesen Beruf dem geistlichen Stand gewidmet worden sein, und als auch dazu seine Geistesgaben sich unzureichend erwiesen, als Bedienter und Farbenreiber sein Leben gefristet haben. Es sind dies Annahmen ohne sichere Begründung. Immerhin scheint aber der frühe Tod seiner Eltern, wie eine gewisse Wanderlust, dem Künstler, welcher 1600 in Champagne, einem lothringenschen Flecken, geboren wurde, eine bewegte, prüfungsvolle Jugendzeit bereitet zu haben. Fast als Knabe noch, von einem Verwandten nach Italien mitgenommen, fand er dort Gelegenheit sich der Malerei zu widmen. Seine Lehrer waren Gottfried Vals (aus Köln) in Neapel und Agostino Tassi in Rom, ein Mitstrebender von Paul Bril. Später durchwanderte er Italien, besuchte Deutschland und gelangte nach manchen Unfällen in sein Vaterland Frankreich zurück. Aber bald darauf, im Jahre 1627, finden wir ihn wieder in Rom, wo er in den glänzendsten Verhältnissen im Jahre 1682 starb, als einer der letzten unter den großen Künstlern des 17. Jahrhunderts. Er wurde in der Kirche Trinita del Monte begraben. Im Jahre 1840 wurden die Gebeine auf Anregung des Ministers Thiers nach S. Luigi, der Kirche der Franzosen zu Rom, übergeführt und unter einem von Lemoine ausgeführten Denkmal beigesetzt. Dieses trägt die Inschrift: **La nation française n'oublie pas ses enfants célèbres même lorsqu'ils sont morts à l'étranger.**

(Nach Vischer, Burckhardt u. A.)

8. Nürnbergs Kunstleben.

Nürnberg, die deutsche Stadt vor allen, giebt bis auf den heutigen Tag noch ein so eigenthümlich-liebenswürdiges Bild von unserer Väter ächt deutscher, treuherziger, biederer Gemüthlichkeit und Kernhaftigkeit im häuslichen Leben, Kunst und Wissenschaft, daß es in jeder Weise, namentlich für den Kunstfreund, erfreulich ist, in ihren Mauern zu weilen und die Spuren eines Adam Krafft, Veit Stoß, Albrecht Dürer und Peter Vischer zu verfolgen.

Die architektonische Physiognomie der Stadt, wie wir sie noch heute sehen, weist in allen ihren Grundzügen darauf hin, daß hier einst mächtige Geschlechter durch Reichthum, Betriebsamkeit und patriotische Gesinnung geblüht und geherrscht haben. Nicht das Ritterthum, nicht kirchlicher Einfluß hat Nürnberg zu Glanz und Ruhm verholfen.

Des Schutzes, den die Kaiser der Stadt in der Person des Burggrafen verliehen, waren die wackern Bürger bald überdrüssig und vertrauten lieber der eignen Kraft als den Waffen der fremden Herrn, von denen sie ihre Unabhängigkeit, ihr reichsstädtisches Recht zu wiederholten Malen bedroht sahen. Das verfallene Gemäuer der Burg weiß darum auch wenig von einer glänzenden und ruhmreichen Vergangenheit zu erzählen.

Aber die Stadt — ist sie nicht reich an Kirchen und Kapellen? Weisen nicht diese und andere Denkmäler des christlichen Cultus, in Stein gemeißelt, in Holz geschnitzt, aus Erz geformt oder von kunstreicher Malerhand geschaffen, darauf hin, daß reiche Klosterherren, Bischöfe und Prälaten in und um der Stadt gesessen und sie mit besonderer Vorliebe zur Ehre Gottes und der Kirche geziert und geschmückt haben? Es ist wahr, Nürnberg ist wie wenig deutsche Städte reich an bildgeschmückten Gotteshäusern und anderen Denkmälern frommen Kirchenglaubens; forscht man aber nach, wer die Gründer, Erbauer und Stifter dieser Bau- und Bildwerke waren, so begegnet man nur den Namen schlichter Bürger, die aus freiem Antriebe von ihrem Vermögen opferten, um durch solches Thun sich Gott wohlgefällig zu machen und sich der Vaterstadt dankbar zu erweisen.

Darum erhebt sich auch kein mächtiger Dom, keine stolze Kathedrale in einsamer Größe über dem Häusermeer der Stadt. Keine Kirche dominirt die andere durch großräumige Anlage und zum Himmel strebenden Aufbau, keine erscheint als Hauptkirche hervorgehoben, und wenn auch St. Sebald — als das Heiligthum des Stadtpatrons — sich einer gewissen Bevorzugung von Seiten der Bürger erfreute und durch den Werth der zahlreichen Kunstwerke, die das Innere schmücken, die Genossinnen in mancher Beziehung übertrifft, so kann sie neben der Frauenkirche und St. Lorenz nur als die erste unter Gleichberechtigten gelten. Aber auch die kleineren Kirchen wie St. Jakob und St. Aegidien wissen von der Freigebigkeit vornehmer Bürger nachzusagen, die es auch hier an festlichem Schmuck, an mannigfacher ornamentaler und figürlicher Verzierung nicht fehlen ließ. Was den Nürnberger Kirchenbauten an räumlicher Größe, an mächtiger architektonischer Wirkung abgeht, das ersetzten sie vollständig durch den Reiz, die Zierlichkeit und Nettigkeit einzelner Bauglieder, unter denen namentlich die reich sculpirten Portale an St. Sebald, St. Lorenz und an der Frauenkirche die Aufmerksamkeit des Kunst-

freundes anziehen. Die Brautthür von St. Sebald (Fig. 223), das Hauptportal der Frauenkirche, die Rosette der St. Lorenzfaçade gehören zu den herrlichsten Werken der spät mittelalterlichen Kunst. Schaut man sich im Innern der Kirchen um, so fallen überall die — leider den Totaleindruck beunruhigenden — Wappen edler Patriciergeschlechter in die Augen, bestimmt, das Verdienst der Ahnen um den

Fig. 223. Brautthür von St. Sebald.

Auf- und Ausbau des Gotteshauses auf die späte Nachwelt zu bringen. Da sind die Tucher, die Imhof, die Löffelholz, die Holzschuher und viele andere, welche sich auf solche Weise verewigt haben.

Indeß die Kirchenbauten wollen im Grunde für Nürnbergs architektonische Physiognomie wenig besagen. Durchwandern wir die Straßen der Stadt, so fordern fast mehr noch die bürgerlichen Bauten unsere Aufmerksamkeit und unser Interesse heraus. Die Wohlhabenheit und reichstädtische Würde des aufstrebenden

Bürgerthums — hier spricht sie aus kunstvoll gemeißelten und zusammengefügten Steinen eine leicht verständliche Sprache. Welche deutsche Stadt könnte sich eines öffentlichen Brunnens rühmen, wie derjenige, welcher unter dem Namen der „Schöne Brunnen“ weltbekannt ist? Wo finden wir, wenn wir nicht nach Florenz, Venedig oder Genua wandern wollen, eine zweite europäische Stadt, welche durch eine solche Anzahl reichgezierter und stattlich aus massivem Mauerwerk aufgeführter Bürgerhäuser die Erinnerung an eine vergangene große Blüthezeit wachzurufen vermöchte?

Fig. 224. Das Topler'sche Haus in Nürnberg.

Nürnberg hat mehr als ein steinernes Siegel auf das zu Grabe gegangene Mittelalter gedrückt. Seine vielen bürgerlichen Palastbauten sind eben so viele Leichensteine der feudalen und der hierarchischen Gewalt. Mit der einen wie mit der andern hat die Stadt ehrlich gerungen, bis ihr der Sieg geblieben. In den Reichsfehden hielt sie treu zu den Kaisern gegen Fürsten und Ritter, und die Kaiser, die gern in Nürnberg verweilten und den Reichstag zu wiederholten Malen hier versammelten, wußten wohl, was sie thaten, wenn sie den Rath der Stadt mit fürstlichen Privilegien begnadigten.

Zwei Jahrhunderte lang behauptete Nürnberg seine glänzende Stellung im Kreise der deutschen Städte, von der Mitte des vierzehnten bis zur Mitte des sechszehnten Jahrhunderts. Die neuere Zeit, welche ihre Bürger herauffführen halfen, erwies sich ihr selbst für die Dauer nicht günstig. Der großartige Umschwung in der Bewegung des europäischen Handels, durch die Entdeckung Amerika's und des Seeweges nach Ostindien hervorgerufen, entzog ihrem commerziellen Leben die nährenden Säfte. Mit dem Handel zog auch der Gewerbfleiß sich aus dem Binnenlande heraus nach den Seeküsten oder den großen Strömen zu, deren Schiffe den Verkehr des Hinterlandes mit dem Weltmeere leicht vermitteln.

Nürnberg ist keine eigentlich mittelalterliche Stadt, als welche sie gemeiniglich gerühmt zu werden pflegt. Die meisten und hervorragendsten ihrer kirchlichen Denkmäler fallen in die Zeit der spätgothischen Bauperiode (14. und 15. Jahrhundert), wo die Strenge des Stils, schon gebrochen, in ein willkürliches Spiel mit den Bauformen ausartet. Noch mehr aber kündigt sich die Auflösung des mittelalterlichen Geistes in den Wohnhäusern der Bürger an, die anfänglich noch ihre Schmuckformen von der kirchlichen Baukunst entlehnen, dann aber von dem Einfluß des italienischen (Renaissance-) Geschmacks berührt werden und deßhalb in höchst lebendiger Weise den Wettkampf zwischen dem romantischen und modern-klassischen

Formengeiste versinnlichen. Bei diesem Wettkampf widerstrebender Elemente lag der Weg zum Ungeschmack nahe; dennoch führte er anfangs, wo noch frische Naivetät und jugendliches Feuer die Gefühlsweise der Baukünstler bestimmte, nicht selten zu einer anmuthigen Verschmelzung des germanischen Giebel- und Erkerbaues mit der jenseits der Alpen geübten Gliederung der Façaden. Als ein Beispiel dieser Art sei hier nur das sogenannte Topler'sche Haus (Fig. 224) erwähnt. Von den in rein gothischem Geschmack verzierten Bürgerhäusern, deren Entstehungszeit mit der Errichtung des Schönen Brunnens zusammenfällt, ist das Haus Nassau das berühmteste. Eigenthümlich sticht hier die nüchterne Wandbildung, das streng verschlossene, man könnte sagen ungastliche Wesen des ganzen Baus gegen den freundlich-gefälligen Reichthum des vorspringenden Erkers und der den Giebel flankirenden Eckthürmchen ab, — ein treues Spiegelbild des reichstädtischen Patriziertthums, welches, von unten schwer zugänglich, nur demjenigen sich von liebenswürdiger Seite zeigt, der zu ihm heraufzusteigen befähigt und befugt ist. Das Haus Nassau und das Topler'sche Haus können als die Marksteine der Blüthe Nürnbergs gelten, dort der Anfang, hier das Ende der Glanzperiode des politischen, industriellen und auch künstlerischen Lebens.

Man hat Nürnberg als den Hauptsitz deutscher Kunstthätigkeit in eine Parallele mit Florenz gestellt und die Analogie trifft in vieler Beziehung zu. Hier wie dort werden die Typen der gothischen, der mittelalterlich-idealen Kunst fast um dieselbe Zeit von der an der wirklichen Erscheinung der Menschen und Dinge anknüpfenden Auffassung verdrängt. Aber für die Florentiner war der Uebergang bequemer und vollzog sich deshalb auch ohne einen eigentlichen Bruch. Das Princip der Schönheit ging ohne sonderliche Schwierigkeit in Florenz ein Bündniß mit dem Princip der Wahrheit, der Darstellung des Wirklichen ein. Die würdevolle Form des Göttlichen erlitt keine Trübung durch die Betonung des Individuellen und Charakteristischen, es geschah ihm kein Eintrag durch die reichere Entwickelung der räumlichen Umgebung, der Landschaft oder der Innenräume, durch die Einführung des malerischen Beiwerks, welches dem Kern der Darstellung zur Folie dient. Zwei Umstände kamen den Italienern und insbesondere den Florentinern bei der Entwickelung des neuen Stils zu Hülfe. Der südliche Himmel und die Lebensweise der Südländer war der Bildung des Gefühls für plastische Schönheit günstiger, und die höhere und tiefer in das Volk gehende Geistesbildung, die immer noch auf einem Reste antiker Traditionen fußte, bewahrte den Künstler vor einem Herabsinken in das Gewöhnliche und Zufällige. Dann aber war auch die sociale Stellung der Künstler eine ganz andere, ungleich ehrenvollere. Der schaffende Geist erhob sich über das Handwerk, er war an kein Zunftgesetz, an keinen Zwang gebunden. Nur seinen Namen trug er als Bürger in die Rolle irgend einer Zunft ein, seine Thätigkeit gehörte aber der Gemeinde, dem Staate, gehörte Allen an, die am Schönen und Großen ihre Freude hatten. Er war der Günstling der Fürsten, der Freund der Magistrate, der Bewunderungswürdige, in welchem seine Vaterstadt und sein Volk sich selbst zu bewundern liebte. In Deutschland und besonders in Nürnberg war es anders bestellt. Als die treibende Kraft des christlichen Mittelalters nachgelassen, als das kirchliche Leben in dogmatischen Formen verknöcherte und der Clerus sich von der Pflege der Wissenschaft und der Künste, speciell der Baukunst, ab- und der Pflege des Leibes zugewandt — da waren es schlichte Handwerker, denen die Kunstübung auf's Gerathewohl überlassen blieb. Kirchen und Klöster bestellten nur noch die Arbeit, deren sie bedurften, ohne geistige Anregungen zu geben; Fürsten und Herren gefielen sich in blutigen Händeln, Jagd- und Raubzügen. Die Begeisterung für die

idealen Ziele der streitenden Kirche war verglimmt, das Ritterthum hatte die ihm innewohnende Poesie verloren, seitdem die erwerbenden Klassen sich nicht mehr für Kreuzzüge werben ließen und in den schützenden Mauern der wachsenden Städte sich einer ruhigen und ersprießlichen Wirksamkeit erfreuten. Die Periode des Minnegesangs war vorüber und die Zeit des Meistergesangs sollte anbrechen.

Doch noch eines äußeren Umstandes haben wir zu gedenken, welcher für die Entwickelung der bildenden Künste jenseits der Alpen von wesentlicher Bedeutung war. Während die gothische Baukunst, die in allen Ländern diesseits der Alpen zu einer fast unbedingten Herrschaft gekommen war, in ihrem Bestreben, alle Wandflächen in aufwärtsstrebende Glieder aufzulösen, der Malerei keine Flächen zur Entwickelung ihrer Gestalten bot und der Plastik nur bescheidene Nischen zu Einzelfiguren, oder allenfalls ein dreieckiges Feld (Tympanon) über den Portalen zu Hochreliefs anwies, hatte Italien die Wandflächen der Basilika, aus welcher sich der romanische Stil entwickelte, stehen lassen; und selbst als seine Baumeister gothische Anwandlungen bekamen, waren diese doch nicht stark genug, um die Umfassungswände in eine Reihe von Pfeilern und Fenstern zu verwandeln. So blieb der Farbenkunst Raum zu umfassenden Wandgemälden, zu monumentalen Bildwerken. Indem der Künstler aber in einem geweihten Raume, unberührt von den Einflüssen der gemeinen Wirklichkeit, seine Gedanken und Empfindungen zum Bilde gestaltete, trug die äußere Umgebung dazu bei, seine Stimmung hoch zu halten, und, im Großen arbeitend, Menschen bildend, die in ihren Dimensionen über alle Wirklichkeit hinausgehen, richtete er seine Sinne naturgemäß auf das Große und Allgemeine, auf edle Formen, würdevolle Bewegung und gemessenen Ausdruck.

Im Norden dagegen sah sich die Malerei im Wesentlichen nur auf Altartafeln mit den üblichen schmalen Bildern an der inneren und äußeren Seite der Flügel angewiesen. Diese konnten mit aller Behaglichkeit in der Werkstätte des Künstlers bis zur schließlichen Aufstellung vollendet werden. Die Technik der Oelmalerei gestattete eine detaillirte Ausführung und forderte die Lust des Malers an der getreuen Nachbildung des Wirklichen mit jedem neuen Erfolge heraus, den er gewonnen. Die Gefahr lag nahe, daß das Große, das Bedeutsame kleinlich und materiell behandelt wurde, daß die Schilderung des Stofflichen und seiner zufälligen Erscheinung gegen den idealen Inhalt in den Vordergrund trat. Es fehlte also im Norden an einem Correctiv für das Uebergewicht, welches die Farbe, das eigentlich Körperhafte der Malerei über die Zeichnung, den reinen Contur, erhielt, da die Frescomalerei, das Mittelglied zwischen dem Relief und der Tafelmalerei keine Gelegenheit fand, sich zu entwickeln. Auch entbehrte der Künstler den Anblick des Nackten oder dessen edelster Nachbildung in Marmor und war deshalb — weil ihm das Verständniß der Körperform abging — immer dazu geneigt, nur die Extremitäten zu zeigen und über den ganzen Gliederbau ein faltiges, herabwallendes Gewand zu werfen. Es lag auch in der Natur der Sache, daß die Malerei bei ihren technischen Fortschritten und ihren immer brillanter werdenden Wirkungen von der Plastik nicht mehr zu lernen trachtete, diese vielmehr nun selbst in's Schlepptau nahm. Namentlich die Holzbildner waren es, welche ihre Altarwerke ganz nach malerischen Principien mit Vor-, Mittel- und Hintergrund anordneten und, um die Täuschung vollständig zu machen und die Malerei in ihrem realistischen Bestreben zu überbieten, die Bildwerke mit bunten Farben bemalten. Bei vielen Altarwerken ist sogar die Holzsculptur mit der Malerei in der Art verbunden, daß der Hintergrund, die Rückwand mit einem Gemälde versehen ist, aus welchem die vorderen geschnitzten Gestalten gleichsam herausgequollen sind.

Wir wissen, daß Flandern das Geburtsland des nordischen Realismus war. Dort hatte schon die Bildnerei die Bahnen des Mittelalters verlassen und den Menschen nach menschlichem Muster gebildet, noch ehe der große Hubert van Eyck zu Füßen der Himmlischen und Heiligen die irdische Natur, Wiese, Wald, Berg und Thal, wie einen bunten Teppich ausbreitete und in das Antlitz seiner Glaubenshelden tiefere individuelle Züge eingrub, die von einer Geschichte des Herzens, von einem vielseitigen inneren Leben, nicht blos von andächtigen Gefühlen, von einer

Fig. 225. Der Mosesbrunnen zu Dijon.

dem Körper kaum noch angehörigen Seele zu sagen wußten. Das merkwürdigste Denkmal dieser ersten Regungen des Realismus, des Strebens nach lebensvoller Charakteristik ist der Mosesbrunnen im Hofe der Karthause zu Dijon, vom Ende des 14. Jahrhunderts, ein Werk des Bildhauers Claux Sluter, der wie Jan van Eyck im Dienste des Burgundischen Hofes stand. Sechs lebensgroße Propheten in kräftigem Relief aus Stein gehauen, umgeben die Brunnensäule, jeder nach seiner Eigenthümlichkeit der Schilderung der Heiligen Schrift gemäß, treffend charakterisirt, dabei von edler Haltung, von flüssiger Behandlung in der Gewandung, so daß noch nichts von dem nüchtern-spießbürgerlichen Geiste zu spüren ist, der später in die Kunst eindrang (Fig. 225).

Der sich in diesem prachtvollen Werke ankündigende maßvolle Realismus, welcher Wahrheit mit Würde, lebendigen Ausdruck mit edler Form zu einigen wußte, hielt in den Niederlanden länger Stand als in dem Binnenlande Deutschlands, wo er, sich rasch verbreitend, ebenso rasch barbarisirt wurde. Nur in Schwaben behauptete das mild-freundliche, das sinnig-ernste Wesen der gothischen Bildwerke, der ideale Hauch, der das Minnelied bewegt, längere Zeit seine Geltung, in Franken dagegen und vor allen in Nürnberg selbst bemächtigte sich von vorn herein der industrielle Geist der bildenden Künste. Handwerksmäßige Tüchtigkeit, technische Fertigkeit gewann die Oberhand über die Phantasiethätigkeit des Künstlers, und der Mangel an dichterischer Inspiration führte erklärlicher Weise dahin, daß die Muster der Darstellung ohne Wahl und Sichtung unmittelbar dem gewöhnlichen Leben entnommen wurden.

Fig. 226. Vom schönen Brunnen in Nürnberg.

Nürnberg besaß schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts eine werkthätige und berühmte Schule der Steinmetz- und Holzbildnerkunst. Zu ihren ältesten Schöpfungen gehört das Hauptportal der Lorenzkirche mit einer Anzahl von Scenen aus dem Leben Jesu und aus dem alten Testamente. Etwas später entstanden die Reliefdarstellungen über der nördlichen und südlichen Pforte der Sebaldruskirche. Welchen Aufschwung die Nürnberger Plastik um die Mitte des 14. Jahrhunderts nahm, erkennt man aus der Ueberfülle bildnerischer Werke, mit denen nicht nur das Aeußere und Innere der Kirchen, sondern auch der Profangebäude aller Art geschmückt wurde. Unter den zahlreichen Künstlern werden vornehmlich Sebald Schonhover, dem die Frauenkirche ihren Schmuck an Bildwerken verdankt, und Heinrich der Balier (Parlirer) genannt, dem neuerdings die Ausführung des Schönen Brunnens zugeschrieben wird, dessen figürlicher Schmuck (Fig. 226) zu dem Schönsten zählt, was die spätmittelalterliche Plastik geschaffen hat. Auch die Nürnberger Malerschule hat aus jener Epoche eine Anzahl Denkmäler ihres Wirkens aufzuweisen, deren Urheber aber unbekannt geblieben sind. Unter diesen Malereien — auf Goldgrund, — welche offenbar unter dem Einflusse der gleichzeitigen Bildnerei entstanden sind, ist der Imhof'sche Altar mit der Krönung der Marie in der Lorenzkirche der berühmteste; derselben Zeit gehört auch der Tucher'sche Hochaltar in der Frauenkirche an.

Gegen Ausgang des 14. Jahrhunderts stand Nürnberg schon in hohem Ansehen wegen seiner blühenden Gewerbthätigkeit. Der Rath der Stadt begünstigte die Niederlassung tüchtiger Werkmeister aller Art, und der Wetteifer der Einzelnen

führte zur raschen Ausbildung technischer Fertigkeiten und zur Erfindung von nützlichen Maschinen, unter denen die Taschenuhr wohl die nennenswertheste ist. Berühmt waren die Nürnberger Metallwaaren, die gegossenen und geschmiedeten wie die gemeißelten und gedrechselten Gegenstände von den feinsten Arbeiten der Siegel- und Stempelschneider bis zu den schwersten Kriegswerkzeugen. Hier blühte das Gewerbe der Goldschmiede, deren die Stadt bis zu funfzig zuließ, wie in keiner anderen Stadt der Welt, hier arbeiteten Maler und Bildschnitzer in großer Menge für auswärtige Besteller. Auch die Form- (Holz-)schneider kamen auf und dehnten ihren Betrieb aus. An diese schlossen sich die Brief- und Kartenmaler an, welche die Holzschnitte, namentlich die zu Spielkarten angefertigten, illuminirten. Wie sehr der Reichthum und damit zugleich der Luxus der Bewohner Nürnbergs zu Anfang des 15. Jahrhunderts gestiegen war, geht aus verschiedenen Decreten des ehrbaren Rathes hervor, welche gegen den übermäßigen Aufwand namentlich in Kleidungsstücken gerichtet waren.

Der wirthschaftliche Fortschritt der nürnberger Stadtgemeinde ging aber keineswegs Hand in Hand mit der freien Geistesbildung, die über die engen Grenzen des heimatlichen Lebens, des örtlichen Gesichtskreises hinauszukommen bestrebt ist. Um nur eines bezeichnenden Umstandes zu erwähnen, sei auf die Indolenz hingewiesen, welche die Herren der Stadt gegenüber dem Volksunterricht an den Tag legten. Während in Florenz auch dem geringsten der Bewohner Gelegenheit geboten war, seinen Kindern Unterricht und nicht blos in den niedern Elementarfächern ertheilen zu lassen, konnten es in Nürnberg nur die Reichsten ermöglichen, durch Besoldung eines Informators ihre Söhne für wissenschaftliche Studien vorzubereiten. Die Abgeschlossenheit der Stadt, ihre Lage im Binnenlande beförderte die einseitige Richtung der Bürger auf das Zunächstliegende, was unmittelbaren Nutzen schafft. Man arbeitete auf Verdienst, auf Geldgewinn, auf privaten Vortheil los, ein engherziger Krämergeist drohte den Boden des geistigen Lebens brach zu legen. Die Handwerker, in deren Händen die Zukunft der Kunst lag, bildeten sich zu Unternehmern, zu Fabrikherren aus, die je nach der Preisstellung rohe, mittelmäßige und feine Waare lieferten. Kunstwerke wurden in der That als Waaren betrachtet, eine Bezeichnung, die in schriftlichen Dokumenten aus jener Zeit nicht selten vorkommt.

Einer der größten Unternehmer und Speculanten auf dem Felde der Maler- und Schnitzkunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts war Meister Michael Wohlgemuth (1434—1519), der sich mit der Fabrikation von Altarwerken im Großen befaßte. Sein berühmtestes Werk ist der Hochaltar in der Marienkirche zu Zwickau mit einer umfangreichen Schilderung des Lebens Jesu. Mit Wohlgemuth vollzog sich der gänzliche Umschlag im Kunstleben Nürnbergs aus dem mittelalterlichen Idealismus in den spießbürgerlichen Realismus des 15. Jahrhunderts. Wie die Poesie im Meistergesange zum Reim- und Versgeklingel wurde, so verloren auch die bildenden Künste ihre Würde und ihre Poesie unter den Händen der Dutzendarbeiter. Einmal entwürdigt und zum Handwerk herabgedrückt, mußte es der Kunst schwer fallen sich wieder aufzuraffen, das Rohe und Gemeine abzustreifen und auf den Flügeln der Phantasie sich zum Schönen und Erhabenen zu erheben. Wunderbar genug — ging diese Periode des Verfalls rasch vorüber. Eine Reihe hochbegabter Künstler, alle aus dem Handwerkerstande hervorgegangen, entstand in der Stadt und beschenkte sie mit glänzenden Meisterwerken aller Art, in denen sich wie in den Schöpfungen der italienischen Renaissance der Athemzug der neuen Zeit kund giebt. Selbständig von Innen heraus gestalten sie ihr Werk, freie Geister, die sich kühn aus der Masse, aus der Zunft, der Gilde erheben und, mehr und mehr von

den mittelalterlichen Traditionen sich lossagend, in jeder neuen Schöpfung sich selbst, ihr ureigenstes Wesen zur Geltung zu bringen streben. Alle diese Meister gehen von dem derben Naturalismus aus, welcher sich der Kunst Nürnbergs um die Mitte des 15. Jahrhunderts bemächtigt hatte, um nach und nach fortschreitend zu reineren und edleren Bildungen zu gelangen.

Der Einfluß der von Flandern ausgegangenen Revolution in der künstlerischen Auffassung des Heiligen und Göttlichen, machte sich bald am ganzen Niederrhein, dann weiter dem Oberrhein zu in Elsaß und Schwaben und den Main entlang auch in Franken und Baiern geltend, von wo sich die Bewegung nach allen Seiten hin, nach Sachsen, Oesterreich u. s. w. fortpflanzte. Nirgend aber scheint der Uebergang von dem mittelalterlichen Idealismus zu dem modernen Realismus so plötzlich und schroff eingetreten zu sein wie gerade in Nürnberg. Denn hier lassen sich außer einem Hochreliefbilde der Himmelskönigin an einem Chorpfeiler und einer Darstellung des jüngsten Gerichts an der südlichen Schauthüre von S. Sebald keine Werke von Bedeutung nachweisen, denen man eine Mittelstellung zwischen der mittelalterlichen und der neuzeitlichen Gefühlsweise anweisen könnte. Und gerade dieser Sprung von einem Extrem zum andern war es, der der kunstgeschichtlichen Aufgabe Nürnbergs gefahrdrohend wurde. Da traten zuerst Adam Krafft der Steinbildner (geb. um 1430, gest. 1507), und Veit Stoß der Holzschnitzer (1438—1523), auf, um der Kunstübung in ihrer Richtung auf das Gemeine und Häßliche Einhalt zu gebieten.

Veit Stoß, obwohl ein Mensch von schlimmen Neigungen und bösen Lüsten, der in einer noch vorhandenen Urkunde als ein „irrig und geschreyig Mann" in einer andern „als ein hayloser unruwiger Bürger" bezeichnet wird, zeigt sich in seiner Kunst als ein Mensch von zartester Empfindung und wunderbarer Gemüthstiefe. Er war von Geburt ein Nürnberger, verließ aber im Jahre 1477 seine Vaterstadt, um nach Krakau zu gehen, wo er eine höchst fruchtbare Thätigkeit entfaltete. Von dort zurückgekehrt, war er nahe daran wegen einer Fälschung dem Strange zu verfallen. Daß er dem schimpflichen Tode entging und mit einer Brandmarkung davonkam, mag wohl als ein Beweis gelten, wie sehr der Rath der Stadt das Verdienst des Künstlers zu schätzen wußte. Die Väter der Stadt setzten eine Ehre darin, daß ausgezeichnete Meister ebenso wie verdienstliche Gelehrte sich Nürnberg zu ihrem Wohnsitze ausersahen und scheuten selbst keine Opfer, wenn es in irgend einem Gewerke an geschickten Leuten mangelte, aus anderen Städten namhafte Männer herbeizuziehen und ihnen die Niederlassung in der Stadt zu erleichtern.

Als Veit Stoß im Jahre 1496 nach Nürnberg zurückkehrte, fand er dort ein Kunstleben, wie es keine deutsche Stadt später oder früher in ähnlicher Fülle und Gesundheit gesehen hat. Adam Krafft stand auf der Höhe seines Schaffens; Dürer und Peter Vischer traten in ihre schönste Blüthezeit, und neben diesen Jüngern war der alte Wohlgemuth an der Spitze einer großen Werkstatt noch immer unermüdlich mit Malen und Bildschnitzen geschäftig. Zu den frühesten Arbeiten, die Veit Stoß in Nürnberg hervorgebracht, gehört das edle Flachrelief der Krönung Mariä durch Christus und Gottvater, jetzt in der Burgkapelle aufbewahrt (Fig. 227). Die Composition ist klar angeordnet, der Reliefstyl mit Geschick gehandhabt, die Ausführung von meisterlicher Vollendung. Wohl sind die Körper etwas mager, aber von feiner Formbezeichnung, wohl ist die Haltung namentlich bei Christus etwas gezwungen, wohl beeinträchtigt ein krauser Faltenwurf die Einfachheit der Anlage: aber ein Geist liebenswürdiger Reinheit und Milde waltet in der Scene, die eher

etwas still Gemüthliches als etwas Feierliches hat. Die Madonna ist ein echter Typus der lieblichen undfeinen, wenn auch keineswegs poetischen oder durchgeistigten Frauenköpfe des Meisters. Christus hat einen unbedeutenden Ausdruck, aber in dem prächtigen Kopfe Gottvaters liegt, wenn auch nicht gewaltige Kraft, so doch milde, väterliche Würde.

Vom Jahre 1504 ist sodann in der Frauenkirche die große Madonnenstatue auf dem Altar des rechten Seitenschiffes. Hier erhebt sich der Meister zu freier Großartigkeit des Styles, Gewand und Gestalt sind vortrefflich entwickelt, wenngleich die Falten mehrfach an scharfen Brüchen leiden; im Kopfe herrscht königliche Anmuth. Zurückgeneigt, hält sie mit reizender Handbewegung das Kind, das nackt in muthwilliger Bewegung sich vorwärts drängt. Nur der Kopf des Christkindes ist minder gelungen. Das Hauptwerk des Meisters ist aber der Englische Gruß der Lorenzkirche, von dem Patrizier Anton Tucher 1518 gestiftet. In der Mitte des Chores hängt das kolossale Werk vom Gewölbe herab. Die Begrüßung des Engels hat etwas Stürmisches. Wie im Fluge rauscht er heran, daß die Gewänder, stark bewegt, ihn umwogen und die Gestalt in den großen Bauschfalten fast verschwindet. Maria ist voll königlicher Hoheit, doch bleibt ihre Bewegung etwas gebunden. Die eine Hand legt sie auf die Brust, mit der andern, die das Gebetbuch hält, deckt sie etwas wunderlich den Schooß. Doch ruht majestätische Anmuth auf der Gestalt. Rings ist ein Kranz mit Medaillons angebracht, die sieben Freuden Mariä in Flachreliefs enthaltend. Hier begegnen wir wieder dem ächt plastischen Sinn des Meisters. Die Compositionen können nicht klarer, sprechender, die Bedingungen des Reliefstyles nicht schöner entfaltet sein; dabei waltet hier ganz die milde Lieblichkeit seiner Frauenköpfe. Sieht man von den Unarten des Faltenwurfes ab, die er mit den meisten Zeitgenossen theilt, so läßt sich nicht Vieles aus der Epoche finden, das an einfacher Schönheit diesen Arbeiten gleich stände.

Fig. 227. Krönung Mariä. Relief von Veit Stoß.

In diesen Nürnberger Schöpfungen hat Veit Stoß die Schnitzkunst von der immerhin stark beschränkten, eingeengten Stellung, die sie bis dahin bei der Ausschmückung der Altäre einnahm, erlöst, sie ganz auf sich selbst gestellt und dadurch erst ihr einen wahrhaft plastischen Styl, sowohl für die Freistatue, als das Relief erobert. Seine besten Arbeiten zeigen nur in einer gewissen einseitigen Körperbildung und in der unruhigen Gewandung, von der er sich nicht loszumachen wußte,

ihre zeitliche Befangenheit: in allem Uebrigen haben sie eine unvergängliche Geltung. Nur von ihm kann daher auch die berühmte Rosenkranztafel in der Burgkapelle sein, die sich ebenfalls in der Frauenkirche befand. In der Mitte einer sieben Fuß hohen und fünf Fuß breiten Tafel ist ein Kranz von wirklichen Rosen in Relief angebracht, der mehr als die obere Hälfte der Tafel umfaßt. Er wird in vier Reihen von kleinen Brustbildern ausgefüllt, die sich um ein Antoniuskreuz vertheilen. Oben Gottvater mit der Taube des h. Geistes, umgeben von Maria mit dem Kinde und von Engeln, dann Patriarchen und Propheten, Apostel, Kirchenväter, Märtyrer, zuletzt weibliche Heilige, unter denen Anna mit der kleinen Maria und dem Christkind auf den Armen nicht fehlt. Was unten noch von der Tafel übrig ist, wird durch eine dem Raume geistreich angepaßte, höchst lebendige Darstellung des jüngsten Gerichtes ausgefüllt. Außerdem besteht aber der ganze Rand der Tafel aus einer Fülle von kleinen Reliefs. Oben sind in einem Streifen, die Brustbilder von zwölf Heiligen angebracht. Die übrigen drei Seiten werden von 23 kleinen Feldern mit miniaturartig ausgeführten Scenen gebildet, welche die Geschichte der Menschheit und ihrer Erlösung, von der Erschaffung der Eva bis zur Himmelfahrt Christi und Mariä, schildern. Nichts geht an Feinheit und Zierlichkeit über diese Darstellungen. Wenig Werke erreichen aber auch die lebensvolle Kraft der Erzählung, die sich selbst den tragischen Katastrophen gewachsen zeigt.

Nicht minder bedeutend als Veit Stoß in der Holzsculptur zeigt sich Adam Krafft als Steinbildner. Zu seinen frühesten Werken scheint das große Relief eines thronenden Christus an der Südseite der Lorenzkirche zu gehören, eine — sieht man von den unangenehmen Brüchen in der Gewandung ab — großartige und würdevolle Composition. Sichere Nachrichten über die Thätigkeit dieses Meisters finden wir außer der einen, wonach er 1462 das Michaelchörlein der Frauenkirche baute, erst aus seinen späteren Lebensjahren. Das erste nachweisbare Sculpturwerk Kraffts sind die sieben Stationen. Es sind gedrängte Compositionen in stark vorspringendem Relief, vielfach beschädigt und zum Theil restaurirt, dennoch durch die Kraft und Innigkeit der Empfindung von ergreifender Wirkung. Die Figuren erscheinen keineswegs ideal, vielmehr kurz und derb, meistens in die damalige Nürnberger Tracht gekleidet, die Gewänder obendrein durch viele eckige Brüche überladen. Nur die Gestalt Christi zeigt schlichten Adel im Ausdruck wie in der einfacheren Anlage des Gewandes (Fig. 228). Die Scenen haben durchweg eine klare Anordnung und eine lebendige wahre Schilderung. Je weniger „die sieben Fälle“ Christi auf dem Gange nach Golgatha dem Bildhauer dankbare Motive zur Entfaltung darzubieten scheinen, desto größer ist die Kunst des Meisters in Schattirung und dramatischer Steigerung der Scenen. Wie kummervoll niedergebeugt sehen wir den „Mann der Schmerzen“ auf dem ersten Bilde, wo ihm seine Mutter begegnet! Wie tief ist dort das Seelenleid der gramgebeugten Maria ausgedrückt! Die folgende Station, wo der unter der Last Zusammengebrochene von dem Schergen empor gerissen wird, giebt mehr äußerlich einen Moment empörender Gewaltthat. Aber zu den schönsten dieser Darstellungen gehört die dritte, wo Christus zu den ihn beklagenden Frauen das warnende Wort ausspricht: „Ihr Töchter von Jerusalem, weinet nicht über mich, sondern über Euch und Eure Kinder“. Hier ist Alles voll innerer Seelenbewegung, voll dramatischen Ausdrucks. Auch die vierte Station, Christi Begegnung mit Veronika, gehört zu den tief empfundenen. Die fünfte zeigt wieder das rohe Treiben und Drängen der Peiniger; auf der sechsten ist der Erbarmenswerthe unter der Last des Kreuzes lang hingestürzt. Die letzte und zugleich der schönste, ergreifendste zeigt den

Leichnam Christi im Schooße der Mutter, die noch einmal einen Kuß auf die verstummten Lippen drückt, während Maria Jakobi sanft die herabgesunkene Hand des Todten ergreift und Magdalena bitterlich weinend sich über den Leichnam beugt.

Zu diesen Bildern gehört dann auch der Schädelberg mit den drei Kreuzen. Christi Körper ist fein gezeichnet, edel in den Formen und im Ausdruck des Kopfes. Um ihn möglichst ideal zu halten, hat der Künstler sogar, von seiner gewohnten Auffassung abweichend, ihn ungewöhnlich lang und schlank gebildet, ohne jedoch durch elegante Formen dem geistigen Ausdruck zu schaden. Der Kopf Christi hat nichts Verklärtes, wohl aber jene Ruhe, in welche ein Nachhall der überstandenen

Fig. 228. Von den Stationen Adam Kraffts.

Leiden hineinklingt. Die beiden Schächer sind lebendig bewegt, der böse fast in krampfhafter Zuckung; die Körper, kürzer, naturalistischer behandelt, sind doch stylvoll und gleich dem des Erlösers mit Verständniß durchgeführt. Von den Gruppen, welche ehemals das Kreuz umstanden, sind nur Maria und Johannes, und auch diese ziemlich verwittert, übrig geblieben.

Auf diese Arbeiten folgten 1492 die ausgedehnten Reliefs des Schreyer'schen Grabmales, welche in einer Höhe von 9 und einer Länge von 34 Fuß an der nordöstlichen Außenwand des Chores von S. Sebald sich hinziehen: die figurenreichste und umfassendste Composition Krafft's.

In der Sebaldskirche sieht man von ihm am ersten südwestlichen Pfeiler des Schiffes über dem Altar eine Passionsscene vom Jahre 1496, die wieder reich an trefflichen Zügen ist. Sie schildert abermals den unter der Kreuzeslast hinsinkenden Christus. Lebendig bewegte Kriegsknechte, eine etwas passive, aber schöne Gruppe der frommen Frauen und der, hier minder tief aufgefaßte Erlöser sind zu klarer, wohl abgewogener Composition verbunden.

Es mag dem Meister eine erfrischende Abwechselung gewesen sein, als er 1497 das kleine prächtige Genrebild, das noch über der Thüre der Stadtwaage sich befindet, in seiner kräftigen, hier von Humor umspielten Auffassung arbeiten konnte. Sodann führte er bis 1500 das zierlich kunstvolle, 64 Fuß hohe Tabernakel der Lorenzkirche aus. Es enthält in seinen oberen Partieen kleine etwas überfüllte Scenen aus der Passion, eine trefflich componirte Darstellung des Abendmahls und andren figürlichen Schmuck, der jedoch zu sehr von den krausen Formen der Architektur verdeckt wird, um genossen und gewürdigt zu werden. An den unteren Theilen sind feine Statuetten von Heiligen angeordnet, darunter auch eine liebliche Madonna. Am wichtigsten sind aber die drei lebensgroßen knieenden Figuren, welche den Unterbau auf ihren Rücken tragen. Der Eine ist jung, unbärtig, der Andere männlich, kraftvoll, mit vollem Krausbart (vielleicht der Meister selbst, der nach Neudörffers Zeugniß sich hier sammt zwei Gesellen dargestellt hat); der dritte ist älter und stützt sich auf seinen Stab. Diese Gestalten sind meisterhafte Charakterbilder voll Porträtwahrheit, dabei vorzüglich fein durchgeführt. — In dieselbe Zeit (1498) fällt noch das herrliche große Relief der Madonna im nördlichen Schiff der Frauenkirche, wo der Meister auch nach der Seite weiblicher Anmuth und Schönheit sich als einer der Besten bewährt.

Krafft ist vielleicht der treuste Spiegel des deutschen Wesens. Der Kreis seiner Darstellungen ist nicht weit. Er beschränkt sich fast ohne Ausnahme auf die Verherrlichung der Maria und die Leidensgeschichte ihres Sohnes. Aber in diese Gegenstände hat er sich mit ganzem Gemüthe versenkt nnd schildert sie mit einer Herzlichkeit, welche um so beweglicher wirkt, als der Meister mit zarter Scheu alles Pathetische vermeidet. Heftiger, leidenschaftlicher sind die Passionsscenen von der Mehrzahl der damaligen Meister geschildert worden; rührender, ergreifender von keinem. Und diese Wahrheit der Empfindung verklärt alle seine Gestalten und giebt ihrem schlichten bürgerlichen Wesen einen Hauch jener seelenvollen Schönheit, der selbst den Mangel idealer Schönheit vergessen macht.

Wenn in der Malerei, Holzbildnerei und Steinscuptur mit Nürnberg noch mehrere andere Städte Süddeutschlands wie Würzburg, Ulm, Augsburg in erfolgreicher Weise wetteiferten, so scheint dagegen nirgendwo ein ernstlicher Versuch gemacht worden zu sein, der Vaterstadt Peter Vischers den alten Ruf im Erz- und Rothguß streitig zu machen. Es ist nicht bekannt, daß irgend eine Gießhütte Deutschland auch nur annähernd eine Bedeutung erlangt hätte, wie die des genannten Meisters, von dessen Familie die Gießkunst mehrere Generationen hindurch betrieben und zu hoher Vollkommenheit gebracht wurde. Daß Nürnberg der Hauptort für Rothgießerei war, erhellt schon aus dem Umstande, daß man sich mit Bestellungen aus den verschiedensten Gegenden Deutschlands an die Vischer'sche Gießhütte wandte. In dieser berühmten Anstalt wurden Gegenstände aller Art angefertigt, von den alltäglichsten Geräthschaften bis zu den feinsten Kunstarbeiten. Unter den letzteren nehmen die Grabdenkmäler fürstlicher Personen die erste Stelle ein. So findet man Vischer'sche Grabplatten in Wittenberg, Erfurt, Breslau, Regensburg, Aschaffenburg u. s. w.

Von den Lebensschicksalen des größten deutschen Erzbildners, Peter Vischer, sind nur dürftige Nachrichten auf die Nachwelt gekommen, man weiß nicht einmal mit Bestimmtheit das Jahr seiner Geburt anzugeben. Schon sein Vater Hermann Vischer, von dem das Taufbecken in der Stadtkirche zu Wittenberg herrührt, genoß eines großen Rufes, obwohl er als Künstler weit hinter dem genialen Sohne zurücksteht. Die sichere Kunde von Peters Wirksamkeit besitzen wir erst von der Zeit an,

wo der Meister in das reifere Lebensalter getreten war und seine Arbeiten mit Jahreszahl, Namen oder Monogramm zu bezeichnen pflegte. Diese auch von Dürer befolgte Neuerung, Kunsterzeugnisse mit dem Namen des Urhebers zu bezeichnen, deutet auf eine wesentliche Veränderung in der Lebensstellung, welche die Künstler in Deutschland einnahmen, auf eine bewußte Erhebung über das Handwerk und den Gewerbstand. Das künstlerische Selbstgefühl begnügt sich nicht mehr mit dem kurzlebigen Beifall der mitlebenden Generationen, es rechnet schon auf den Nachruf, auf die Bewunderung kommender Geschlechter. So von einem edlen Ehrgeiz gespornt, sucht der Künstler sich selbst zu steigern, sich immer weitere und höhere Ziele zu stecken und seine Kräfte in reichster Weise zu entfalten. Und wirklich gewährt der Lebensgang Vischer's ähnlich wie der Dürer's die Thatsache eines unablässigen künstlerischen Fortschreitens. In seinen frühesten bekannten Werken, dem Grabdenkmal des Erzbischofs Ernst im Dom zu Magdeburg vom Jahre 1495, sowie dem des Bischofs Johann im Dom zu Breslau vom Jahre 1496, hat Vischer die von seinen Vater gehandhabten conventionellen Formen der früheren Zeit noch nicht verlassen und sich dem einseitigen Realismus der damaligen Nürnberger Schule eines Wohlgemuth und Adam Krafft in ganzer Schärfe hingegeben. Sowohl die Gestalt des Bischofs, als auch die kleinen Figuren von Aposteln und Heiligen an dem Magdeburger Denkmal verrathen in den harten Gewandbrüchen und der energischen Porträtauffassung, wie vollständig der Meister damals in den herrschenden Ton der Darstellung einstimmte.

Volle zehn Jahre vergehen seit der Vollendung jener bedeutenden Arbeiten, ohne daß wir für die lange Epoche ein sicheres Werk des Meisters nachzuweisen vermöchten. Die Lücke ist um so empfindlicher, da während jenes Zeitraumes in Peter Vischers künstlerischer Anschauung ein Umschwung eingetreten ist, der ihn von der Einseitigkeit des allgemein herrschenden Styls befreite und ihn zu einer durchaus selbständigen geläuterten Auffassung führte. In unvergleichlicher Schönheit gelangt dieselbe an dem Hauptwerk seines Lebens, dem von 1508—1519 ausgeführten Sebaldusgrab in S. Sebald zu Nürnberg, zum Siege. Es galt hier dem verehrten Schutzpatron seiner Vaterstadt, dessen Gebeine ein aus dem Mittelalter stammender Sarkophag umschloß, ein würdiges Denkmal zu errichten. Was Vischer an Kunstfertigkeit und Erfindungsgabe besaß, brachte er, in der Ausführung von seinen fünf Söhnen unterstützt, bei diesem Werke zur Geltung. An Reichthum und Schönheit, an vollendeter Feinheit der Durchführung hat es in der ganzen Plastik dieser Epoche nur ein Seitenstück: Ghiberti's große Bronzethür zu Florenz. In dem zierlichen Aufbau und der Fülle des bildnerischen Schmuckes, der alle Theile überspinnt, kommt noch einmal die nordische Phantastik des 15. Jahrhunderts zum vollen Ausbruch; aber ein klarer Sinn beherrscht den ganzen Aufbau, und seine geläuterte Empfindung adelt jede Einzelheit.

Der Sarkophag des Heiligen ruht auf einem Unterbau, dessen Flächen mit vier Reliefscenen aus dem Leben desselben geschmückt sind. In wenig Zügen und in klarer Anordnung trifft Vischer hier den ächten Reliefstyl, wie er so rein in der ganzen Epoche nur in seltenen Ausnahmen erscheint (Fig. 229). Mit höchster Lebendigkeit weiß er zu erzählen und selbst die unfaßbar dunklen Wundergeschichten dadurch der Plastik zugänglich zu machen, daß er den Reflex der übernatürlichen Ereignisse im Staunen der Zuschauer naiv sich spiegeln läßt. An der einen Schmalseite ist die Statuette des h. Sebald angebracht, und an der andern Schmalseite hat der Meister sein eigenes Bild aufgestellt. Diese Anordnung allein ist bezeichnend für den Geist der Epoche und für das wohlbegründete Selbstgefühl des wackern

Meisters. Aber noch deutlicher bezeugt die große Verschiedenheit der Auffassung der beiden Statuetten die feine Unterscheidungsgabe des Künstlers. Denn der Heilige, in langem Pilgergewande schreitend, den Stab in der einen, das Kirchenmodell auf der andern Hand, zeigt in dem einfach großen Faltenwurf und dem ehrwürdigen Kopf mit lang herabfließendem Bart sich als ideales Charakterbild, während die stämmige Gestalt des Meisters, dessen breites ächt deutsches Gesicht vom kurzen Krausbart umgeben und von einer runden Kappe bedeckt wird, in dem schlichten Schurzfell und der Anspruchlosigkeit der ganzen Haltung eine volksthümlich realistische Erscheinung bietet.

Dieser einfache Kern des Denkmals wird nun umfaßt und überragt von acht schlanken Pfeilern, die sich nach oben in zierlichen Spitzbögen zusammenwölben und

Fig. 229. St. Sebald wärmt sich an brennenden Eiszapfen. Relief von Peter Vischer.

von einem dreifachen reich gegliederten Kuppelbau gekrönt werden. Auf eine höchst originelle Weise hat der Meister im Sinne seiner Zeit die reichen Dekorativformen der Renaissance mit dem schlanken Aufbau, den scharfen Gliederungen, dem Spitzbogen der Gothik vereinigt, und endlich in den krönenden Kuppeln, mancherlei Reminiscenzen romanischer Baldachine, durch gothische Details bereichert, hinzugefügt. Alles das ist aber nicht blos geistsprühend und phantasievoll erfunden, sondern auch mit weiser Berücksichtigung des künstlerischen Zweckes und des bestimmten Materiales angelegt. Wie sinnreich schon, das Ganze auf die festen Schalen von Schnecken zu stellen! wie mannigfach sind die reichen Basen der Pfeiler, Säulen und Kandelaber, die zahlreichen Kapitäle und Konsolen gebildet! und mit welcher künstlerischen Ueberlegung sind bei alledem die architektonischen Hauptlinien festgehalten, so daß derselbe Gedanke sich in allen Regenbogenfarben der Phantasie spiegelt.

Und doch gipfelt die Herrlichkeit des Ganzen völlig erst in dem reichen bildnerischen Schmuck. An den Hauptstellen, in der Augenhöhe des Beschauers, erheben sich an den Pfeilern des luftigen Gebäudes die idealen Pfeiler der Kirche die Apostel. Es sind schlanke Gestalten in vollendeter Entwicklung der körperlichen Erscheinung,

theils mit milden, theils mit großartigen Köpfen, ruhig in Nachsinnen versunken wie Judas, Taddäus und Thomas, theils in wehmüthigem Ausdruck wie Bartholomäus und Johannes, oder in erregter Bewegung einander gegenüber tretend wie Philippus und Paulus, Simon und Andreas (Fig. 230—232). Die Gewänder verbinden den idealen Schwung der besten gothischen Epoche mit der reichen Manigfaltigkeit der Antike und dem vollen Lebensgefühl der neuen Zeit. Diese unübertroffen edlen Gestalten haben die nächste Verwandtschaft mit den Figuren Ghiberti's, welchem Vischer in Reinheit und in Adel der Empfindung überhaupt am nächsten

Andreas. Petrus. Philippus.

Fig. 230—232. Apostelfiguren vom Sebaldusgrabe in Nürnberg.

steht; nur mit dem Unterschiede, daß bei Ghiberti die Antike, bei Vischer das Mittelalter stärker hervorklingt. Letzteres erscheint um so klarer, als in mehreren dieser Gestalten, wie im Matthäus und dem jüngeren Jakobus sogar eine leise Nachwirkung der conventionellen Haltung gothischer Figuren unverkennbar ist. Mit klarem Bewußtsein hat der große Meister die Gebrechen des Realismus seiner Zeit erkannt und sich von der Befangenheit seiner früheren Werke vollkommen befreit. Es kann kaum zweifelhaft sein, daß der erste Anstoß dazu, sowie zur Aufnahme von Renaissance-Motiven ihm aus Italien gekommen ist. Aber er wurde dadurch nicht zum Nachahmer, vielmehr wußte er die volksthümliche Frische und Wärme der Empfindung der deutschen Kunst mit südlichem Formenadel zu verschmelzen, dabei aber, was irgend an Fluß und Schwung in der Kunst der eignen Vorfahren lag, zu neuem Leben zu erwecken und der deutschen Plastik dieselbe Bedeutung zu erringen, welche der Malerei in ähnlicher Art durch Holbein zu Theil wurde.

Hoch über den Aposteln werden die Pfeiler durch zwölf kleinere Statuetten bekrönt, zum Theil Propheten in ähnlicher Feinheit der Charakteristik, vier Figuren dagegen in kecker Haltung und mit jugendlichen Zügen in der Tracht der Zeit, der

Eine sogar mit aufgestreiften Hemdärmel, vielleicht ebenfalls Propheten, bei deren Charakteristik der Meister dann aber dem phantastischen Hange seiner Epoche starke Zugeständnisse gemacht hat. Außerdem sind alle übrigen dekorativen Theile mit einer unabsehbaren Fülle von Bildwerken bedeckt. Besonders reich wuchert dies heitere Leben am Unterbau. Auf den Ecken sitzen die phantasievollen Figürchen des Nimrud, Simson, Perseus und Herkules, zwischen ihnen am Fuß des mittleren Kandelabers die Gestalten der Stärke, Mäßigkeit, Klugheit und Gerechtigkeit, köstlich bewegte Gebilde von größter Anmuth. Auf den kleinen verbindenden Bögen des Unterbaues, dem mittlerem Gesimse und den oberen Kapitälen der Kandelaber tummeln sich Schaaren von nackten Kindern, wohl etwas schwer in den Formen, aber durch reizenden Muthwillen, liebenswürdiges Spiel, graziösen Humor wahrhaft entzückend. Dem hier eingeschlagenen Gedankengange entspricht es, daß auf der mittleren höchsten Kuppel das Christkind als naive Bekrönung des Ganzen steht. Aber mit alledem thut sich die unerschöpfliche Phantasie des Meisters noch nicht genug. Er wagt einen vollen Griff in die antike Fabelwelt, bringt ihre Delphine als gothische Krabben an den Bögen an, verwendet ihre Harpyen zu reizenden Lichthaltern und schüttet ein ganzes Heer ihrer Tritonen, Sirenen, Satyrn, Faune über die Basen der Säulen und Kandelaber aus. Und aus dieser bunten Fülle des natürlichen und phantastischen Lebens erheben sich oben in ruhiger Klarheit die Gestalten der Apostel als Träger der geistigen Mächte des Christenthums. Reicher, gedankenvoller, harmonischer hat nie ein Werk deutscher Plastik die Schönheit des Südens mit der Innigkeit des Nordens verbunden*).

Dieselbe Lauterkeit des Styls, zum Theil in noch feinerer Durchbildung finden wir an den späteren Werken des Meisters. Wir erwähnen unter diesen nur die hauptsächlichsten.

Da sind zwei Reliefs von wunderbarer Reinheit des Stils und edler Auffassung beide aus dem Jahre 1521 stammend, zu nennen, das eine im Dome zu Erfurt, die Krönung der Maria darstellend (von diesem ein zweiter Abguß auch in der Schloßkirche zu Wittenberg), das andere im Dome zu Regensburg, das Grab einer Frau Margarethe Tucher bezeichnend mit einer Darstellung von Christi Begegnung mit den Schwestern des Lazarus (Fig. 233). Von fürstlichen Grabmälern mit lebensgroßen Reliefbildern der Verstorbenen nennen wir das des Kardinals Albrecht von Brandenburg in der Stiftskirche zu Aschaffenburg (1525), und des Kurfürsten Friedrich des Weisen in der Schloßkirche zu Wittenberg (1527). Einen sehr bedeutenden Antheil hatte Vischer auch an der Herstellung des prachtvollen Denkmals, welches sich Kaiser Maximilian in der Hofkirche zu Innsbruck errichten ließ.

Peter Vischer starb hochbetagt im Jahre 1529. Von seinen Söhnen, die das väterliche Geschäft fortsetzten, erreichte keiner auch nur annähernd die Bedeutung des Vaters; von seinen Schülern wird am meisten Pankraz Labenwolf gerühmt, dem das bekannte Gänsemännchen, die Brunnenfigur auf dem Gemüsemarkt hinter der Frauenkirche, zugeschrieben wird.

Hatte Nürnberg in den drei hauptsächlichsten Zweigen der Bildnerei, in der Holzsculptur, der Steinarbeit und dem Erzguß je einen Meister ersten Ranges aufzuweisen, so sollte hier auch gegen Ende des 15. Jahrhunderts der ureigne Ge-

*) Die Inschrift am Fuße des Denkmals lautet: „Petter Vischer purger zu Nurmberg machet das werck mit seinen sunnen. vnd ward folbracht im jar 1519 vnd ist allein Got dem allmechtigen zu lob vnd sanct Sebolt dem himelfursten zu eren mit hilff frumer leut von dem allmussen bezahlt."

nius der deutschen Malerei erscheinen in dem Goldschmiedesohne Albrecht Dürer.

Es war ein verhängnißvolles Schicksal für die deutsche Kunst, daß gerade aus der handwerksmäßigen Schule Wohlgemuths, gerade von diesem Lehrmeister der Ge-

Fig. 233. Christi Begegnung mit den Schwestern des Lazarus. Relief Peter Vischer's.

nius ausgehen sollte, der an Tiefe der Begabung, an schöpferischer Fülle der Phantasie, an allumfassender Kraft des Gedankens, an sittlicher Energie eines grundernsten Strebens der erste unter allen deutschen Meistern genannt werden muß. Albrecht Dürer braucht, was angeborene künstlerische Begabung betrifft, den Vergleich mit keinem Meister der Welt, nicht mit Raffael noch Michelangelo zu scheuen. Gleich-

wohl liegt er bei Allem, was das richtige Ausdrucksmittel der Kunst, die Einkleidung des Gedankens in das Gewand der schönheitverklärten Form betrifft, so tief in den Banden seiner beschränkten heimischen Umgebung, daß er nur selten zu einer wahrhaft ebenbürtigen Durchdringung von Gedanken und Erscheinung sich erhebt. Dürer ist mit Recht die Liebe und der Stolz des deutschen Volkes; aber wir dürfen nicht vergessen, daß er, wie er der höchste Ausdruck unsrer Vorzüge und Tugenden, so auch der Repräsentant unsrer Schwächen und Mängel ist.

Dürer wurde 1471 zu Nürnberg geboren und zuerst für das Gewerbe seines Vaters, der Goldschmied war, erzogen, dann aber 1486, da seine Neigung auf die Malerei ging, zu Wohlgemuth in die Lehre gegeben. Drei Jahre blieb er in dessen Werkstatt und begab sich dann 1490 auf die Wanderschaft, von der er 1494 zurückkehrte, um sich in seiner Vaterstadt als Meister niederzulassen. Zehn Jahre war er hier thätig, nicht bloß als Maler, sondern auch mit umfangreichen Arbeiten in Kupferstich und Holzschnitt beschäftigt, bis er 1505 eine Reise nach Italien machte, bei der er jedoch nur Venedig, Padua und Bologna kennen lernte. Gegen Ende des folgenden Jahres kehrte er nach Nürnberg zurück, wo er in neuem rastlosem Schaffensdrange eine unermeßliche Anzahl von bedeutenden Werken, nicht allein Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte, sondern selbst trefflich ausgeführte Schnitzwerke in Buchsbaum und Speckstein hervorbrachte. Erst 1520 machte er eine zweite Reise, diesmal nach den Niederlanden, von der er im folgenden Jahre zurückkehrte. Von da ab lebte und wirkte er ununterbrochen bis an seinen Tod 1528 (er starb wie Raffael an einem Charfreitage) in seiner Vaterstadt. In diese letzten Jahre fallen außer seinen künstlerischen Werken mehrere wissenschaftliche Arbeiten, Anweisungen über Geometrie, Befestigungskunst und die Verhältnisse des menschlichen Körpers, die seine umfassende und gründliche Bildung bekunden.

Alle diese erstaunliche Fruchtbarkeit des Geistes entfaltete sich bei ihm ganz aus eigenem Antriebe, ohne Förderung von außen. Deutschland hatte keinen Julius II. oder Leo X., keine Mediceer oder Gonzaga, keine kunstliebende Aristokratie, keine hochsinnigen Stadtverwaltungen. Venedig bot unserm Meister 200 Ducaten Jahrgehalt, wenn er bleiben wolle; in Antwerpen suchte man ihn durch ähnliche Anerbietungen zu fesseln; aber der treue deutsche Mann kehrte zu seiner Vaterstadt zurück, obwohl ihm dieselbe „in dreißig Jahren nicht für 500 Gulden Arbeit auftrug“ und er als einzige Belohnung sich vom Rath der mächtigen Reichsstadt die Gnade erbittet, ihm ein „mit merklicher Mühe und Arbeit“ erworbenes Kapital von 1000 Gulden zu fünf Procent zu verzinsen! Kaiser Maximilian, so sehr er dem trefflichen Meister geneigt war, wußte ihn zu nichts Größerem zu verwenden, als zur Ausschmückung eines Degenknopfes und eines Gebetbuchs, und zur Ausführung eines kolossalen Holzschnittwerks, der Ehrenpforte Maximilians, einer ziemlich nüchternen, allegorischen Verherrlichung des Monarchen, die Dürer freilich mit dem ganzen Reiz seiner Phantasie ausstattete. Allerdings bewilligte der Kaiser ihm einen Jahrgehalt, aber die Ausfertigung zog sich Jahre lang hin, so daß die Zahlung desselben erst kurz vor seinem Tode ihn erreicht. Ebenso wenig kam ihm die Befreiunng von den städtischen Abgaben zu Gute, welche der Kaiser selbst für ihn auszuwirken suchte, denn die Väter der Stadt wußten den gutherzigen Künstler zum Verzicht auf diese Exemtion zu bereden. So „kläglich und schimpflich,“ wie Dürer im gerechten Unmuth selbst einmal äußert, waren die Verhältnisse für ihn. Um so höher steht der heilige sittliche Ernst, mit dem er unablässig der Kunst gelebt. Im Uebrigen lebte Dürer keineswegs in ärmlichen Verhältnissen

und auch sein eheliches Leben war durchaus nicht so verdüstert, wie man seither allgemein annahm. Die Schilderungen Campe's, des Herausgebers von Dürers Briefen, sind in dieser Hinsicht durch neuere Untersuchungen als im höchsten Grade unzuverlässig und auf falschen Voraussetzungen und Schlüssen basirend erkannt worden. Dürer war bei freilich sehr emsigem Fleiße ein wohlhabender Mann und als Geschäftsmann mindestens ein ebenso guter Rechenmeister wie seine als geizig verschriene Frau, der er selbst nie und nirgends den Titel einer Rechenmeisterin*) gegeben hat, wie Campe behauptet.

Bei der Vielseitigkeit des Meisters beginnen wir die Uebersicht seiner wichtigsten Werke mit den religiösen Darstellungen. In ihnen hat Dürer die Schranken kirchlicher Auffassung durchbrochen und die heiligen Vorgänge, allerdings in aller Zufälligkeit des Zeitüblichen, aber auch im vollen, rein menschlichen Inhalt mit hinreißender Gewalt geschildert. Die ganze Erhabenheit einer oft noch ungezügelt ins Formlose und Ueberschwängliche sich verirrenden Phantasie entfaltet sich in dem 1498 erschienenen Holzschnittwerk der Offenbarung Johannis. Unter den 16 (eigentlich 15) Blättern sind einige, z. B. die Engel, welche ein Drittheil der Menschheit tödten, oder die apokalyptischen Reiter (Fig. 233) und der Kampf des Erzengels Michael und seiner Schaaren mit dem Drachen, von einer kaum jemals übertroffenen dämonischen Gewalt. Andre Blätter, wie der thronende Weltrichter, aus dessen Augen Flammen zucken, von dessen Mund ein Schwert ausgeht, und der in der ausgestreckten Rechten die Sterne hält, schreiten bei aller Großartigkeit ins Form- und Maßlose aus.

Aus dem Jahr 1504 besitzt die Tribuna der Uffizien zu Florenz ein herrliches Gemälde der Anbetung der Könige, eins der innigsten, liebenswürdigsten des Meisters, voll poetischer Züge, mit schöner Landschaft und in warmer, harmonischer Farbe durchgeführt. Sodann folgt 1506 das in Venedig gemalte Bild des Rosenkranzfestes, jetzt im Kloster Strahof zu Prag, eine hochpoetische, frei und lebensvoll aufgefaßte Composition, die auch bei den venezianischen Meistern viel Anerkennung fand. Minder erfreulich ist die mit herber, entsetzensvoller Wahrheit 1508 gemalte Marterscene der zehntausend Heiligen, in der Galerie des Belvedere zu Wien. Das im Jahr 1509 entstandene, vom Kaufherrn Jakob Heller in Frankfurt a. M. bestellte Bild der Himmelfahrt und Krönung Mariä ist leider untergegangen, dagegen ist eine andere großartig feierliche Schilderung himmlischer Herrlichkeit in dem Gemälde der Dreieinigkeit vom Jahr 1511, in der Galerie zu Wien erhalten. Umgeben von den Chören der Engel und Seligen, sowie den Schaaren der anbetenden Gläubigen, thront Gottvater in der Höhe, über ihm die Taube des heiligen Geistes, in den Armen aber hält er den am Kreuzesstamm ausgespannten Leichnam seines Sohnes, gewiß eine der tiefsinnigsten Auffassungen dieses Themas. In der Färbung ist dies wie die andern Bilder des Meisters klar, licht und frisch, nur nicht frei von Disharmonie, wie er denn namentlich ein buntes Schillern verschiedener Farben in den Gewändern liebt.

In diesem und den folgenden Jahren (1511 bis 1515) sehen wir den Meister auf religiösem Gebiete mit erstaunlicher Thätigkeit sich bewegen und in kurzer Aufeinanderfolge die umfangreichen Holzschnittwerke der großen Passion in zwölf, der kleinen in sechsunddreißig Blättern, des Lebens der Maria in neunzehn und das Kupferstichwerk der Passion in sechszehn Blättern veröffentlichen. Es ist un-

*) Vergl. Zeitschrift für bildende Kunst IV. Jahrgang. II. Heft: Dürer's Hausfrau von M. Thausing.

möglich, hier selbst nur andeutend ins Einzelne zu gehen; genug daß in ihnen die ganze Tiefe, Innigkeit und Kraft des Meisters sich in unerschöpflichem Reichthum offenbart. Ueberaus poetisch weiß er die Umgebung der Natur, die Landschaft in ächt deutschem Geiste mit Berg und Thal, Flüssen und Wäldern und mit der ganzen ergötzlichen Mannichfaltigkeit ihrer Burgen, Flecken und Städte mit hineinzuziehen

Fig. 234. Die apokalyptischen Reiter. Nach einem Holzschnitte Dürers.

und besonders in seinen Madonnen durch eine Welt von reizenden, naiven, gemüthlichen Zügen das Herz zu erfreuen. (Vergl. Fig. 235).

Wie weit Dürer gelegentlich in die Bedingungen der vollständigsten Realität sich einließ, bezeugt das jetzt in England befindliche merkwürdige Gemälde vom Tode der Mariä aus dem Jahr 1518, in welchem er der Maria die Züge der Maria von

Burgund, der eben hingeschiedenen Gemahlin des Kaisers Maximilian gab und demgemäß auch die übrigen heiligen Gestalten in lebende Personen travestirte. Dagegen

Fig. 235. Die heil. drei Könige, das Christuskind beschenkend. Verkleinerte Copie eines Holzschnittes von Dürer.

legte Dürer in einem seiner letzten Werke, den vier Kirchenstützen, die er seiner Vaterstadt verehrte, und welche, von dieser verschenkt, jetzt der Pinakothek zu

München gehören, sein tiefstes Glaubensbekenntniß ab und gab in der begleitenden Zuschrift die Erklärung, wie er diese als die Grundpfeiler der ursprünglichen christlichen Lehre in ihrer Reinheit betrachte. Auf zwei Tafeln treten Johannes und Petrus, Paulus und Markus in mächtiger Charakteristik als wirksame Gegensätze vor uns hin, so scharf individualisirt, daß man sie auch wohl als die „vier Temperamente“ bezeichnet. Hier hat Dürer, nahe an seinem Tode, Größe und Einfachheit des Styls, Tiefe und Harmonie der Farbe, vollendete Freiheit der Form erreicht und selbst in den wunderbar großartigen Gewändern alle kleinliche Manier überwunden. Noch ist ferner eine treffliche kleine Kreuztragung vom Jahr 1527 in der Galerie zu Dresden und eine Darstellung des Gekreuzigten ebendaselbst zu erwähnen.

Die Bildnisse Dürers zeichnen sich durch treue, schlichte Lebensauffassung und liebevollste Durchführung in unübertrefflich feiner Zeichnung und gediegener Modellirung aus. Vom Jahr 1491 stammt das Brustbild seines Vaters in der Pinakothek zu München, vom Jahr 1500 sein ebendort befindliches Selbstportrait, vom Jahr 1521 ein herrliches Männerbildniß im Museum zu Madrid, vom Jahr 1526 das meisterhaft vollendete Portrait des Hieronymus Holzschuher, im Besitz der Familie zu Nürnberg, ganz das Ebenbild eines tüchtigen deutschen Biedermannes, treu, kernig und fest.

Endlich sind noch manche freie Compositionen in Zeichnungen und Stichen hervorzuheben, in denen der Meister seine reiche Phantasie oft mit hinreißender poetischer Gewalt und einer wunderbaren Tiefe des Gemüthes ergossen hat. So die vier Hexen vom Jahr 1497, der h. Hieronymus und der h. Eustachius, anziehende Schilderungen der Einsamkeit und des idyllischen Waldlebens, vor Allem aber die hochpoetische „Melancholie“ vom Jahr 1514, eine der vollendetsten Leistungen seines Grabstichels, und das nicht minder bedeutende Blatt vom Jahr 1513, welches einen geharnischten Ritter darstellt, der inmitten von dräuenden Schreckgestalten unbeirrt und ruhig seinen Weg durch das Waldesdickicht fortsetzt (Fig. 236). Endlich gehören hierher noch die Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian vom Jahr 1515, welche auf der K. Bibliothek zu München aufbewahrt werden. In ihnen vereinen sich Humor und Phantasie zu sinnig anregendem Spiele. Natur und Menschenleben, die Fabelwelt und das weite Reich poetischer Erfindung gestalten sich zur heiteren Arabeske, die in diesem Sinne als eine durchaus originale Schöpfung des großen Meisters bezeichnet werden muß und seinen herrlichen Geist von einer neuen Seite offenbart.

Mit Dürers und Peter Vischers Tode verarmte das Nürnberger Kunstleben fast wie mit einem Schlage. Auch Dürer hatte eine Anzahl Nachfolger, aber weder Hans von Kulmbach, noch die beiden Behaim, weder der phantasiereiche Albrecht Altdorfer noch der talentvolle Matthias Grunewald vermochten den Meister Albrecht zu erreichen, viel weniger die deutsche Kunst auf dem angebahnten Wege dem letzten und höchsten Ziele zuzuführen, wo Form und Inhalt, wo Geist und Erscheinung sich zu einem Ganzen, zum wahren und vollendeten Kunstwerk einen und zusammenfassen. Nach der Richtung der Schönheit hin, des Formschönen wie des Malerisch-Schönen sollte ein anderer Großmeister die deutsche Kunst weiterführen. Dies war Hans Holbein.

Nürnbergs Bedeutung schließt fast genau mit der Bedeutung seines Kunstlebens ab. Es theilte darin freilich das Schicksal der meisten Städte Süddeutschlands, die gegen Ausgang des Mittelalters durch Macht und Reichthum emporstrebten; so Augsburg und Ulm. Die durch den Zug des Handels zur See und durch die von

der Reformation hervorgerufenen Stürme und Spaltungen gänzlich veränderte Weltlage führte zu einer Umwandlung des politischen, wie des geistigen und gewerblichen Lebens der Stadt. Die Einwohnerzahl, welche noch gegen Ende des sechszehnten Jahrhunderts auf 100,000 angegeben wird, war nach dem dreißigjährigen Kriege auf 27,000 herabgesunken. Traurig ist das Bild eines solchen innern und äußern Verfalls, eines so jähen Sinkens von der Höhe des Ruhmes, des Wohlstandes und der Macht; aber noch trauriger muß es berühren, wenn wir hören, wie arg die banalen Argumente weltkluger Nützlichkeitstheoretiker und die kindische Angst serviler Krämerseelen den Rath der Stadt um seinen Bürgerstolz und sein patriotisches Ehrgefühl betrügen konnten. Statt die Erinnerungszeichen und Denkmäler der großen Blüthezeit der deutschen Kunst heilig zu halten, hat man sich nicht geschämt die seltensten, unbezahlbarsten darunter, die Apostel Dürers, einem fürstlichen Kunstliebhaber zu überantworten. Mit andern Kunstwerken ist ein elender Schacher getrieben und leider noch in der neueren Zeit (1806) — freilich nicht auf Antrieb aber doch unter Billigung der Nürnberger — ein kostbares Werk Peter Vischers, ein Messinggitter, welches auf dem Rathhause aufgestellt war, an den

Fig. 236. Ritter, Tod und Teufel. Nach einem Kupferstich von Dürer.

Meistbietenden verkauft. Der Käufer wie der Verkäufer, ein bayrischer General-landes-Commissar, scheint sich auf den Metallwerth besser als auf den Kunstwerth verstanden zu haben; denn es ist kaum noch ein Zweifel, daß das — nach der noch vorhandenen Beschreibung — ungemein kunstreiche Werk Vischers eingeschmolzen wurde, um zur Fabrikation nützlicherer und verkäuflicherer Gegenstände verwendet zu werden.

(Nach Rettberg, Baader und Lübke.)

9. Holbein, als Bildniß- und Historienmaler.

Neben Albrecht Dürer steht als der größte deutsche Maler Hans Holbein der Jüngere. In ihm — heißt es treffend in Vischer's „Aesthetik" — war etwas von Raffael's, von Goethe's Geist und in ihm zugleich die ganze Schärfe, täuschungslose Wahrheit, unbestechliche Belauschung des Wirklichen in den sprechenden Zügen seiner unerbittlichen Realität, in ihm warmer Farbensinn und harmonischer Formensinn; in ihm konnte der Nation ein Shakespeare der Malerei, geläutert an Sophokles, erstehen. Doch seiner vollsten, freiesten Entwicklung waren, wie überhaupt der deutschen Kunst, die Zeitverhältnisse nicht günstig. In den religiösen Kämpfen jener Zeit ging das reine Interesse an der Kunst unter. Holbein mußte, um leben zu können, sich nach England wenden, wo er hauptsächlich auf die Porträtmalerei hingewiesen wurde, während seine tiefsinnige Erfindungsgabe nur noch in der Randzeichnung ein Bett fand. Auch über den Werken, die er schuf, hat ein eigener Unstern gewaltet, und wie nur eine spärliche Kunde von des Meisters Leben auf uns gekommen ist, so sind auch viele seiner Schöpfungen vergessen, untergegangen.

Erst neuerdings hat die Forschung, namentlich in einem Werke von Alfred Woltmann,*) die Lebensverhältnisse Holbein's aufgehellt und seine künstlerische Wirksamkeit in eingehender, ebenso liebe- als verständnißvoller kritischer Beleuchtung dargelegt. In Nachstehendem, in dem wir hauptsächlich Holbeins Wirken als Bildniß- und Historienmaler betrachten, folgen wir den Forschungsergebnissen Woltmann's.

Hans Holbein, der Jüngere und Berühmteste seines Namens, wurde 1495 zu Augsburg geboren. Zeit und Ort der Geburt trugen nächst dem ihm angeborenen Genius am meisten dazu bei, ihn zu dem zu machen, was er für die Culturentwickelung überhaupt und für die deutsche Kunstgeschichte geworden ist. Holbeins kunsthistorische Bedeutung charakterisirt sich durch nichts so scharf und bestimmt als dadurch, daß er im besten Sinne des Wortes ein moderner Maler ist, modern, wie es die großen Meister Italiens waren und wie es von den damaligen Deutschen keiner, namentlich Albrecht Dürer nicht ist, d. h. es hat sich keiner seiner Zeit- und Kunstgenossen mit gleicher Energie von der mittelalterlichen Denk- und Anschauungsweise losgerissen

*) Holbein und seine Zeit. Von Dr. Alfred Woltmann 2 Bde. Leipzig. E. A. Seemann, 1868.

und sich mit gleichem Erfolg wie er zu den nach Freiheit und Natur ringenden Lebensbethätigungen des Humanismus und der Renaissance hindurchgearbeitet. Von besonderm Einfluß hierauf war der Umstand, daß die Jahre seiner Kindheit und Jugend in eine Zeit und in eine Stadt fielen, welche beide selbst von dem allgemeinen Umschwung, welcher sich damals vollzog, ganz besonders stark ergriffen waren. Neben den temporären und localen Einflüssen machten sich auch vielfache persönliche geltend, für Holbein's künstlerische Entwickelung namentlich das Schaffen von Hans Burgkmair, das seines Oheims Siegmund und vor allem das seines eigenen Vaters, der in seiner Blüthezeit als einer von Deutschlands besten Malern dasteht.

Wie der junge Hans in die Fußtapfen des Vaters tritt; seine Technik, seine ganze Art und Auffassung, sich nach letzterem bildet, lassen die größtentheils im Berliner Kupferstichkabinet aufbewahrten Blätter eines Skizzenbuches klar erkennen. Hier, in einer großen Reihe von Silberstift-Bildnissen, finden wir die ersten Proben seiner Kunst. Aber schon in diesen ersten Versuchen zeigt sich Holbein als der größte Bildnißmaler seiner Zeit. Da geht er über Alles, was seine heimischen Zeitgenossen, sogar Dürer nicht ausgenommen, vermögen, weit hinaus. Es ist, wie gesagt, dieselbe Technik, die schon sein Vater handhabte. Er selbst aber übt sie aus mit unvergleichlicher Leichtigkeit, Gediegenheit und Freiheit, erhöht oft durch weiße Lichter und durch Anwendung von Rothstift die Lebhaftigkeit der Erscheinung und wirkt so bei aller Schlichtheit brillant. Das Leben weiß er mit wunderbarer Sicherheit festzuhalten und bis in ihre feinsten Züge belauscht er die Charaktere. Da ist nichts Gemachtes, nichts Arrangirtes, keiner scheint zu wissen, daß er abgebildet wird. Die Leute geben sich in voller, ungekünstelter Wahrheit, wie sie sind; und wenn man sie vor Augen hat, so ist es, als könnte man nun erst ihre ganze Zeit verstehen. **Ces allemands du XVI siècle**, sagt Bürger, **etaient de fameux hommes.** — Alle gehören sie dem damaligen Leben in Holbeins Vaterstadt an. Gar mancher einfache Bürger und schlichte Handwerker ist darunter, von dem keine weitere Kunde aufbehalten ist, aber Viele sind auch dabei, welche die Geschichte kennt. Keine andere unter allen deutschen Städten hat eine solche interessante Illustration ihrer Stadtgeschichte aufzuweisen wie Augsburg in diesem Skizzenbuche. Da ist zunächst „der groß kayser maximilian", dessen Gestalt in das Bild des damaligen Augsburg mitten hinein gehört. Ferner sein kurzweiliger Rath, Kunz von der Rosen, welcher des Kaisers Freund und beständiger Gefährte war. Unter den Augsburgern selbst fesselt besonders das Fuggersche Haus. Da sind sie Mann bei Mann, die damals die Ersten und Bekanntesten waren, nicht nur in dieser Familie, sondern im ganzen Augsburger Kaufherrnstande. Jacob Fugger mit dem Beinamen „der Reiche" wie billig obenan; denn er war, mit den Worten des Ehrenspiegels „in Erhöherung seines Stammes der Vörderste". Von geistvoller Auffassung ist ein Blatt, das seinen Kopf im Profil giebt und, in Tinte von späterer Hand, „Her Jacob Fucker" bezeichnet ist. Eine zweite Schrift ist verkehrt an das Blatt angeklebt: „Her Jacob Fugker von augsp...", auch mit Tinte überzogen, doch ursprünglich wohl von des Malers eigener Hand. Hier zeigt er sich ganz als Gentleman, mit Stumpfnase und feinem Mund, im Ausdruck human (Fig. 237). Auf einem zweiten Blatt ist er minder lebendig. Zahlreiche Zeichnungen auch führen Mönche aus Augsburgs berühmtesten Kloster, dem des h. Ulrich vor, ferner Personen aus Holbeins Familie u. s. w. Das Interesse an allen diesen Bildnissen wird dadurch erhöht, daß sie nicht im Auftrag und Lohn ausgeführt sind, sondern daß sie der junge Künstler gewiß nur zu seiner Uebung, seinem Studium dem Skizzenbuch einverleibt hat. Wie er die Leute sah, von nah oder von fern, einmal oder öfters, so schrieb er sie

hin, meist in flüchtigen Zügen von schneller Hand, aber stets vollkommen wiedergegeben bis in ihres Wesens innersten Kern.

Wie in diesen Bildnißzeichnungen des jungen Holbein ist der väterliche Einfluß auch in seinen Gemälden und größeren Compositionen aus dieser Frühzeit sichtbar. Das Hauptwerk dieser Epoche ist der gegenwärtig in der Münchener Pinakothek befindliche Sebastiansaltar, nach dessen Vollendung Holbein im Jahre 1516 in die Welt ging. Nie hat er Augsburg wiedergesehen, aber der freie Geist, welcher dort, in der Stadt der deutschen Renaissance, den heranwachsenden Jüngling durchdrang, hat ihn sein Lebelang nicht verlassen.

Fig. 237. Jakob Fugger. Nach einer Zeichnung von Holbein.

Holbein wendete sich, wie es scheint, mit seinem älteren Bruder Ambrosius, nach Basel. Vielleicht hat ihr Oheim Sigmund, der als ansässiger Meister in Bern lebte, die Brüder in die Schweiz gezogen. Was sie in Basel festhielt, sobald sie die Stadt einmal betreten hatten, war neben dem Geist der Feiheit, der hier wehte, besonders die günstige Gelegenheit, durch Arbeiten für die Buchdrucker leichtes und sicheres Verdienst zu erwerben. Auf diesem neuen Boden fehlte es nicht an neuen künstlerischen Anregungen und eine reiche schöpferische Thätigkeit hub für Hans Holbein an, die den Schwerpunkt seines künstlerischen Lebens bildet.

Nicht blos seinen Genius, sondern auch seinen Charakter offenbart Holbein am sichtbarsten in seinen Werken der Wandmalerei. In Luzern führte er im Hertensteinschen Hause seine ersten derartigen Arbeiten aus, zu Basel bringt er in diesem Kunstzweig bis zur höchsten Vollendung durch. Aber hier wie dort sind uns von

alledem nur Trümmer, Skizzen, mangelhafte Nachbildungen geblieben, aus denen wir nur mühsam ein Bild von dem einst Vorhandenen gewinnen können. Man muß sich übrigens nicht denken, daß in Deutschland damals die Stellung der Wandmalerei ähnlich gewesen, wie gleichzeitig in Italien und heutzutage bei uns. Nicht als „monumentale Aufgabe", das Höchste was ihnen geboten werden könnte, sahen die Künstler unserer Vorzeit solche Aufträge an. Nirgend fast standen sie so sehr mitten im Handwerk; es waren Arbeiten, die rein decorative Zwecke erfüllen sollten. Holbein zeigt sich indeß auch hierin von modernem Geist erfüllt und den Meistern des Südens nahe stehend, daß er die Wandmalerei in anderer Weise auffaßt, als daheim Gebrauch war. Die Gegenstände der Luzerner Malereien gehören zum Theil dem classischen Alterthum an; darunter befindet sich der Triumphzug Cäsars, frei nach Andrea Mantegna's Kupferstichen dargestellt. Einen Fortschritt gegen das Hertensteinsche Haus in Luzern lassen die freilich ebenfalls nur in einer großen Federzeichnung noch vorhandenen Façadenbilder des „Hauses zum Tanz" in Basel erkennen. Statt des malerischen Princips wie dort, läßt der Künstler hier ein architektonisches in der Anordnung walten. Für die Handhabung des Renaissancestyls in der Architektur wie für die frische Weltlust und Lebensfröhlichkeit, mit welcher er profane Gegenstände behandelt, entfaltet Holbein nirgend eine so glänzende Virtuosität als in dieser Façade. Und noch Eins! Während das Element des Phantastischen immer die gefährliche Klippe bildet für die nordische Kunst, hat Holbein es hier in einer Weise verwendet, daß es ohne seine Mängel ganz seine Macht und Magie offenbart. Doch ein noch weit wichtigeres Werk der Wandmalerei, ja der Gipfelpunkt von Holbeins künstlerischem Schaffen, nicht nur in Basel, sondern überhaupt, ist die Ausschmückung des Hauptsaales im Rathhause. Größere Feinheit und größeres architektonisches Verständniß der Anordnung finden wir kaum bei den berühmtesten Wandmalereien Italiens. Ebenso bedeutend wie in äußerer ist auch in innerer Hinsicht die Conception und Disposition des Ganzen. Wer noch der Wahrheit widersprechen möchte, daß die Kunst ihr Höchstes nur leisten kann, wo sie auf der Freiheit fußt, der trete vor diese Bilder! Hier ist Alles aufgeboten, was echt republikanische Gesinnung Großes in sich trägt. Soweit die deutsche Sprache reichte, war Basel der einzige Ort, in welchem Solches entstehen konnte. Als die Nürnberger ein großes Bild in den Saal ihres Rathhauses malen ließen, wußten sie dafür nichts Besseres als den Triumphwagen Kaiser Maximilians, der pomphaft einherfährt, geleitet und umgeben von allerlei Tugenden, die er besaß oder nicht besaß. Ganz anders Basel. An dem Ort, wo seine Bürger zur Berathung der öffentlichen Angelegenheiten zusammenkamen, wurden ihnen, als ernste, große Mahnungen, Thaten uneigennütziger Vaterlandsliebe und strenger, selbstloser Gerechtigkeit vor Augen gestellt, oder, im Gegensatz hiezu, Warnungen vor Tyrannei und despotischem Uebermuth. Die Beispiele waren meist aus dem klassischen Alterthum genommen, in dessen Geist der Künstler wahrhaft eingedrungen sich zeigte. Der Maler steht auf der Höhe der geschichtlichen Auffassung, und das Ganze bietet überhaupt das größte Beispiel echter Historienmalerei, welches je vorgekommen ist in der deutschen Kunst. Eine bloße Chronik-Illustration, eine bloße Malerei geschehener Ereignisse ist es nicht. Die bestimmten Vorgänge und Handlungen sind jedesmal nur der concrete Fall, an welchem ein allgemein Menschliches sich offenbart. Man vergleiche hiemit das Größte der eigentlich historischen Kunst, was Italien hervorgebracht, die berühmten Cartons von Lionardo da Vinci und Michelangelo, welche das florentinische Volk zu eben dem Zweck ausführen ließ. Die Cartons wurden zu bahnbrechenden Werken für die gesammte moderne

Kunst. In der Idee aber, die sie beseelt, können sie sich mit Holbeins Werk nicht messen. Es ist dies nur die eine Seite der Sache, aber eine Seite, die wir in's Auge zu fassen wohlberechtigt sind. Was eigentlich nur Mittel sein sollte, wurde für die Italiener Zweck: die Kühnheit der Stellungen und Bewegungen, die Meisterschaft in der Schilderung des Plötzlichen und was es sonst wohl an Ueberwindung von Schwierigkeiten giebt. Große Ideen aber zur Anschauung zu bringen, daran dachten beide nicht und ihre Gegenstände waren auch weiter nichts als kriegerische Thaten und Trinmphe der Florentiner. Die Gemälde zu Basel dagegen hatten weit höheren und strengeren Gehalt. Darum dürfen wir uns nicht scheuen, sie neben dem Größten zu nennen, was die Kunst überhaupt kennt, und die Seiten zu betonen, in denen sie nicht allein diesem ebenbürtig sind, sondern ihm voranstehen. Wir dürfen es um so weniger unterlassen, als diese deutschen Schöpfungen durch keine begeisterte Gegenwart, welche ihren Ruhm, trotz ihres Untergangs, in alle Zukunft hinausrief, begrüßt wurden. Die Kunde von diesen Wunderwerken der Kunst, die ein Meister unseres Volkes geschaffen, ist der deutschen Nation noch so vollständig fremd, daß nichts ihr unglaublicher klingt, als die Versicherung, sie habe Solches einst besessen.

Als Repräsentanten der Gerechtigkeitsliebe und zugleich herber republikanischer Tugend, die nicht ansteht, dem Gemeinwohl sich selbst zu opfern, sind zwei bedeutungsvolle Momente aus dem Leben des Charondas und Zaleukos, zweier Gesetzgeber des alten griechischen Unteritaliens gewählt. Die dritte Composition ist Curius Dentatus, der, vor dem ländlichen Heerdfeuer knieend, die Gesandten der Samniter zurückweist; ein Bild, welches sich vielleicht auf das damals in Basel viel Aergerniß gebende Unwesen der französischen Pensionen bezog. Ein viertes Bild, ein abschreckendes Beispiel, ist: Sapor, der Perserkönig, bedient sich des gefangenen Kaisers Valerian als Fußschemels um sein Pferd zu besteigen. Zwischen diesen Bildern befinden sich fünf einzelne in Nischen stehende Gestalten: Christus, König David, die Gerechtigkeit, die Weisheit und die Mäßigung. Hierzu kommen noch zwei Bilder an der vierten Wand: Rehabeam und Samuel und Saul. Diese Bilder sind acht Jahre später als die vorhergenannten entstanden, in den Jahren 1529 und 1530, wo Holbein von England aus noch einmal zu einem längeren Aufenthalt nach Basel gekommen war. Sie übertreffen in künstlerischer Beziehung noch die früheren Bilder. Keines kann sich mit dem Rehabeam (Fig. 238) messen. Mit heftiger Geberde weist der junge König die Abgesandten des israelitischen Volkes, die um eine mildere Herrschaft bitten, zurück.

Wie uns in der obenerwähnten Luzerner Façade die Einwirkung des Andrea Mantegna auf Holbein begegnete, so ist auch in einem auf Holz gemalten Nachtmahl im Baseler Museum der Einfluß Lionardo da Vinci's nicht zu verkennen. Ja, letzteres Bild berechtigt fast zu der Annahme, daß Holbein in Italien gewesen sein und Lionardo's berühmtes Abendmahl in Santa Maria delle Grazie zu Mailand gesehen haben müsse. Als ein Hauptwerk religiöser Historienmalerei gilt, unter den zu Basel befindlichen Arbeiten Holbeins, die große Tafel mit den acht Scenen aus der Passion. Doch ist ebendaselbst noch eine Folge von Passionsdarstellungen vorhanden, die zwar aus bloßen Zeichnungen besteht und daher gegen das kunstvoll behandelte Gemälde äußerlich zurücktritt, an Geist und Originalität aber es fast in allen Stücken übertrifft. Wir geben in einer Abbildung (Fig. 239) eines der schönsten lebendigsten Blätter daraus, des Pilatus Handwaschung. Diese Zeichnungen sind hervorgegangen aus der Ueberzeugung des Künstlers, daß Manches von dem, was er im Passionsgemälde dargestellt, ihm noch nicht genüge, daß hier vielfach noch

Fig. 238. Rehabeam. (Aus den Rathhausbildern in Basel). Nach Holbein.

Zwiespalt sich geltend mache zwischen seiner eigenen durchaus modernen Auffassung und dem, was bei Vorstellungen dieser Art traditionell war. Dies erkennend versucht er jetzt, seinen Geist und seine Richtung allein walten zu lassen, alle kirchliche Ueberlieferung, alle Gewöhnung von sich zu weisen, und die Leidensgeschichte des Herrn zu behandeln nicht im kirchlichen, sondern im historischen Geist. Er will nicht mehr Erbauungsbilder geben, er giebt Geschichtsbilder. Das rein Menschliche ist herausgegriffen, dies allein trägt, motivirt und bestimmt Alles, was vorgeht. Hier sind lauter menschliche Leidenschaften, menschliche Thaten, menschliche Charaktere, und die Thaten sind aus den Leidenschaften, die Leidenschaften aus den Charakteren entwickelt. Jede Scene findet die erschöpfende Motivirung in sich selbst. Und diese hinreißende Wahrheit bringt es mit sich, daß keine noch so religiös empfundenen Bilder so tief und heftig wie diese, welche es eigentlich nicht sind, das Gemüth zu erschüttern vermöchten. Beim Anblick unseres Holzschnittes bedarf es kaum einer Hinweisung auf die durchschlagende Charakteristik der Hauptfigur, die gern mit den Händen auch die Seele rein waschen möchte. Die Gewissensangst spricht aus den Zügen des Gesichtes und hat der Ceremonie nicht Acht, die die Hände sich mechanisch gefallen lassen.

Von bedeutenden Werken, welche in dieser Baseler Zeit entstanden, sind noch die berühmte sogenannte Meyer'sche Madonna, von welcher zwei Exemplare, in Darmstadt und Dresden, existiren, und die erst neuerdings wieder aufgefundene Heilige Jungfrau von Solothurn zu nennen. Dann, im Spätsommer 1526, brach Holbein nach England auf.

Die Empfehlung des berühmten humanistischen Schriftstellers Erasmus, der ihm befreundet war, erschloß dem Künstler in England den Familien- und Freundeskreis des Thomas Morus. Aus dieser ersten englischen Epoche stammt das meisterhafte Brustbild des Erzbischofs Warham von Canterbury in der Sammlung der Handzeichnungen auf Schloß Windsor (Fig. 240). Bei dem zweiten Aufenthalt des Künstlers in England waren die Kreise, in welchen er sich bewegte, andere als vorher. Heinrich XVIII., in seinem leidenschaftlichen Drängen sich von seiner Gemahlin scheiden zu lassen und die englische Kirche gänzlich von Rom loszureißen, hatte den edlen Thomas Morus seines Amtes entsetzt. Holbein erscheint nicht mehr im Verkehr mit dem gestürzten Großkanzler, vielmehr sind es nun protestantische Kreise, für welche er thätig ist. Zunächst sind es die deutschen Kaufleute Londons, für welche er zahlreiche Bildnisse malte und für deren Gildehaus, den Stahlhof, er auch jene berühmten Gemälde, die Triumphe des Reichthums und der Armuth, schuf, die jetzt leider verschollen sind, aber einst selbst von Italienern, wie Federigo Zucchero, eines Raffaels würdig gepriesen wurden. Durch diese protestantischen Kreise, durch Männer wie Cromwell oder Wyat wurde Holbein dem Könige empfohlen. Seit 1536 kommt er als Hofmaler Heinrichs VIII. vor. Leider ist das Hauptwerk, welches Holbein als Hofmaler ausgeführt hat, beim Brande des Palastes von Whitehall im Jahre 1698 untergegangen: das Wandgemälde, welches die lebensgroßen Gestalten Heinrichs VIII. und der Jane Seymour, sowie der Eltern des Königs, Heinrich VII. und der Elisabeth von York, enthielt. Doch sind uns aus dieser Epoche in englischen Sammlungen, wie in den Galerien zu Berlin, Dresden, Wien, immer noch genügende Belege seiner hohen Meisterschaft als Bildnißmaler erhalten. Lieh der Künstler zuweilen auch seinen erfindenden Geist dem Holzschnitt und der Kunstindustrie, so blieb er in England, mit Ausnahme der oben erwähnten Bilder für den Stahlhof, nur als Porträtmaler beschäftigt. Bei dem Reichthum und der Vielseitigkeit seines Geistes läßt es sich beklagen, daß Holbein auf dies

Fig. 239. Des Pilatus Handwaschung (Basel). Nach Holbein.

eine Feld beschränkt blieb; wollten wir ihn selbst aber deshalb bedauern, so würde das eine unrichtige Auffassung sein. In materieller Hinsicht fand er ohne Zweifel beim Bildnißmalen am meisten seinen Vortheil. Ebenso haben wir auch keinen Grund, anzunehmen, daß diese Thätigkeit für Holbein innerlich unbefriedigend gewesen sei. Die zuverlässigste Quelle, seine Arbeiten selbst beweisen das Gegentheil. Schon in seiner Jugend hatte Holbein Bildnisse gemalt, welche sich neben dem Besten zeigen können, was die deutsche Porträtmalerei geschaffen hat. Seit er aber nach England gekommen war, machte er immer noch Fortschritte, und was er im des Königs Dienst geschaffen, geht über die bisherigen Leistungen hinaus. Das Goethe'sche Wort: „Erst ins Weite, dann zu Schranken" sehen wir erfüllt. Aus den weitesten Gebieten hatte Holbeins Phantasie sich Stoffe geholt und diese ebenso neu wie großartig gestaltet, die kühnsten Höhen religiöser, idealer, historischer Malerei hatte er erreicht. Jetzt, in der Zeit seiner höchsten Reife, begnügt er sich mit einem engen Felde, dem Porträt; aber in dieser Beschränkung zeigt er Alles, was er besitzt, nicht blos die Meisterschaft in technischer Beziehung und die vollendete Geschmacksbildung im Sinne der Renaissance, sondern auch die Höhe seiner geistigen Auffassung, seinen großen historischen Styl. Durch das Bildniß geht der Weg zur eigentlichen Geschichtsmalerei im modernen Sinne, die wesentlich auf psychologischer Auffassung beruht und zur Schilderung dramatischer Momente nur dann befähigt ist, wenn sie eine bestimmte historische Persönlichkeit in ihrem Charakter, ihren Leidenschaften, ihrem Willen darzustellen und zum Träger der Handlung zu machen versteht. Vor Holbeins Bildnissen lernt man das empfinden, denn diese haben sich für uns, so zu sagen, zu Geschichtsbildern ausgewachsen. Holbein tränkt das Bildniß „so ganz mit dem Mark des historischen Geistes, der zugleich ganz Fleisch wird im Individuum, daß in diesen Werken die Geschichte selbst athmet und lebt, daß das einzelne Bildniß vor uns aufthaut, die sprechenden Lippen mit den fein beredten Mundwinkeln öffnet, mit den dahingeschiedenen Zeitgenossen zusammentritt und gegenwärtig, wie im Drama, das Schicksal erneuert, dessen Vorhang längst gefallen ist." *)

Einer der größten Züge des großen Bildnißmalers ist, daß es nicht bestimmte Classen und Gattungen von Menschen sind, deren Porträte ihm vorzugsweise gelingen. Jeden Stand, jedes Alter und Geschlecht weiß Holbein in entsprechender Weise zu geben. Diese Haupteigenschaft des Bildnißmalers, die eigene Subjectivität ganz dem dargestellten Gegenstande unterzuordnen, ist nur wenigen Künstlern in ähnlichem Grade eigen. Albrecht Dürer, wie sehr er in Porträten darnach strebt, auch die kleinsten Einzelheiten festzuhalten, läßt doch die Eigenthümlichkeit seines eigenen Wesens ebenso deutlich als den Charakter des Dargestellten aus ihnen reden. Auch der Kreis der Menschen, deren Bildniß ihm gelang, war ein begrenzter. Ebenso sind den andern Malern dieser Epoche, die wir im Porträt bewundern, engere Grenzen gesteckt. Lionardo da Vinci, dessen Bildnisse denen Holbeins sonst vielfach verwandt sind, was die zart vollendete Technik wie die Feinheit der Individualisirung betrifft, fühlt sich doch eigentlich nur da durch das Porträtiren befriedigt, wo es gilt, eigenartige Frauencharaktere darzustellen, deren geheimstem Seelenleben er zart und tiefsinnig nachspürt, die er wie ein Räthsel zu lösen sucht. Tizian wieder vermag kaum andere als vornehme Naturen zu schildern. So ist auch der große Porträtist des folgenden Jahrhunderts, den man mit Holbein zu vergleichen am meisten geneigt ist, weil er auf demselben Boden wirkte, der Maler lediglich der

*) F. Th. Vischer: „Aesthetik".

aristokratischen Kreise und in seiner Auffassung selbst aristokratisch. Van Dyck's Porträte verstehen wir dann erst vollständig zu würdigen, wenn wir erfahren, wie

Fig. 240. Brustbild des Erzbischofs Warham von Canterbury. Nach Holbein.

er die Leute, die ihm saßen, vorher zur Tafel lud, um sie beim ungezwungenen, geselligen Verkehr und im anregenden Gespräch beobachten zu können. Die Abgebildeten hat er nicht sowohl in der täglichen Werkstatt ihres Wirkens und Handelns als in der Gesellschaft belauscht. Holbein schildert die Menschen wie sie sind, van

Dyck wie sie sich geben. Näher als Letzterer steht Velazquez unserm Meister in der Fähigkeit scharfer, unbedingter Lebenswahrheit. Blickt man sich aber nach demjenigen unter den eigenen Zeitgenossen Holbeins um, der im Bildniß die entschiedenste Verwandtschaft mit ihm zeigt, so ist dies kein Anderer als Raffael. Auch er verbindet mit dem feinsten Geschmack die höchste individuelle Bestimmtheit und erhebt in seinen Porträten der Päpste das Bildniß in den Bereich des großen historischen Styls.

Wie schon ein Jahrhundert früher Jan van Eyck nach Lissabon geschickt worden war, um die Braut Philipps des Guten zu malen, so würde Holbein von seinem nach einer neuen Verbindung ausschauenden königlichen Herrn zuerst nach Brüssel beordert, um die Herzogin Christina von Mailand zu conterfeien, bald darauf aber nach Deutschland gesandt, um ein Porträt der Anna von Cleve anzufertigen. Der Künstler benutzte eine dieser Reisen im Jahre 1538 zu einem Abstecher nach Basel, dem letzten Besuch in der ihm zur zweiten Heimath gewordenen Stadt, dem letzten Wiedersehen mit seiner Familie. Letztere, welche er in Basel zurückgelassen, war keine kleine, und hauptsächlich war es wohl die Sorge um dieselbe, welche Holbein noch einmal nach Basel führte. Der Rath der Stadt Basel, der schon früher seinen berühmten Bürger zu fesseln gesucht hatte, machte einen neuen Versuch, indem er ihm eine Bestallung ausfertigte, laut deren er dem Künstler, „weil er seines Kunstreichthums halber vor anderen Malern weit berühmt ist, und uns in Sachen unserer Stadt, Bau-Angelegenheiten und anderes, dessen er Verstand trägt, betreffend, mit seinem Rathe dienstbar sein könne", ein Warte- und Dienstgeld von fünfzig Gulden jährlich zusichert.. Da wir aber, so heißt es weiter, wohl ermessen können, daß besagter Holbein mit seiner „Kunst und Arbeit, so weit mehr werth, als daß sie an alte Mauern und Häuser vergeudet werden solle, bei uns allein nicht aufs beste zu seinem Vortheil kommen mag", so giebt der Rath ihm noch zwei weitere Jahre Urlaub für das Ausland, und verspricht für diese Zeit seiner Hausfran ein Jahrgeld von vierzig Gulden. Es war dies für damalige Verhältnisse eine ansehnliche Pension, welche für Holbein eine große Erleichterung gewesen sein wird.

Nicht, wie man früher annahm, im Jahre 1554, sondern elf Jahre früher, 1543, raffte den großen Künstler ein plötzlicher Tod durch die Pest dahin. Vor einigen Jahren hat man in den Archiven der S. Paulskathedrale das Testament Holbeins aufgefunden. Es ist hastig und formlos abgefaßt. Als Zeugen sind mehrere deutsche Landsleute, darunter ein Waffenschmied, ein Goldschmied und ein Maler genannt. Die Vermögenszustände des großen Malers erscheinen dürftig. Außer einem Pferd und etlicher fahrender Habe nennt er nichts sein; aber etwas über sechzehn Pfund Sterling Schulden sollen aus dem Verkauf der Habe gedeckt werden, und seinen zwei Kindern, „die in Pflege sind" — ohne Frage außereheliche Sprößlinge — setzt er ein bescheidenes Monatsgeld aus. Wie entschieden auch die landläufigen Märchen über ein wüstes Leben des Malers zurückzuweisen sind, in besonders geordneten Verhältnissen ist Holbein sicher nie gewesen, was außer diesen Schulden auch die wiederholten Vorausbezahlungen seines Gehaltes beweisen. Die Bedürfnisse und das Auftreten des englischen Hofmalers mochten ganz anders sein, als das der zünftigen Meister in der Heimath.

(Nach A. Woltmann).

10. Holbein und Dürer.

Eine Parallele.

Renaissance und Reformation, das sind die beiden großen Bewegungen, welche die Neuzeit entstehen ließen. Die ringende und strebende Zeit fand in Italien zuerst an den großen Vorbildern des klassischen Alterthums Halt und Nahrung. Der Drang nach Freiheit löste den Menschen von aller kindlichen Befangenheit des Mittelalters los. Er entdeckte die Welt, die ihn umgab, und erkannte sich selbst als eigenberechtigtes Individuum. Völlige Umgestaltung von Staat, Gesellschaft, Sitte waren die Folge dieser Erkenntniß. Rastlos drang der Forschergeist weiter, die neu erwachte Wissenschaft eroberte ein immer größeres Gebiet; aus dem Umschwung des Lebens ging ein neuer großer Aufschwung der Kunst hervor. — Auch in Deutschland gewann diese Richtung schnell und entschieden Eingang. Der eigentliche geistige Kampf wurde jedoch auf einem andern Gebiete entschieden. Nicht eine Wiedergeburt der Bildung, wie sie der glänzend begabte, weltlich gesinnte Italiener durchmachte, — eine Wiedergeburt des Glaubens war es, was der inniger erfassende, tiefer empfindende Deutsche bedurfte. Jener neuen Kultur indessen, die von Italien aus eindrang, trat die deutsche Reformation an sich nicht feindlich gegenüber. Während die Wissenschaft ihr Bahn gebrochen hatte, war die Kunst in ihrem Gefolge und gewann durch sie an Volksthümlichkeit und Charakter, an Vielseitigkeit und Tiefe der Auffassung. In dem größten deutschen Künstler dieser Epoche, in Albrecht Dürer, sind wir gewohnt den recht eigentlichen Maler der Reformation zu sehen.

Eine ganz andere Erscheinung ist der zweite große Maler, welchen Deutschland damals hervorgebracht, und dessen künstlerische Bedeutung selbst gegen Dürer kaum zurücksteht, — Hans Holbein der Jüngere. Auch er wurzelt mit seiner ganzen Persönlichkeit in der neuen Zeit, aber in seiner Richtung ist er von Dürer durchaus verschieden. Ungleichartigkeit der Anlage und Entwickelung ließen ihn von einer andern Strömung unserer großen Reformationsepoche ergriffen werden.

Der Gang, welchen Holbein's Kunstbildung genommen, findet seine volle Erklärung in dem Geiste, welcher seine Vaterstadt Augsburg zu Anfang des 16. Jahrhunderts durchdrang. Dies war die Glanzperiode der berühmten Reichsstadt, und noch jetzt, wenn wir durch ihre Straßen wandern, glauben wir ein wohlerhaltenes Bild jener Zeit zu sehen in den majestätischen Palästen mit ihrer ebenso heitren wie gediegenen Pracht, in dem farbenschimmernden Bilderschmuck so vieler Häuserfronten, in den zierlichen Erzbildwerken, welche die Brunnen krönen. Augsburg ist, um Riehl's treffendes Wort zu wiederholen, das Pompeji der Renaissance. — Keine deutsche Stadt hatte so bedeutende Handelsbeziehungen jenseit der Alpen, in keiner fand die Umgestaltung in Geschmack, Bildung und Sitte, wie sie in Italien vor sich ging, so schnell und entschieden Eingang. Die große gewerbliche Thätigkeit hatte den Wohlstand gefördert, und Reichthum ließ Glanz und Pracht entstehen. Nicht allein der Geschäfte wegen, sondern auch um allgemeine Bildung zu erwerben, wurden die Söhne der großen Familien in ferne Länder geschickt. Wissenschaftliche Studien gediehen an wenig Orten so wie hier. Augsburg besaß nicht allein einen Mann wie seinen Stadtschreiber Konrad Peutinger, der mit politischer Gewandheit die tiefste Gelehrsamkeit und vielseitigste humanistische Bildung vereinigte; selbst die

Mönche im Kloster des heiligen Ulrich ließen sich den Othmar Luscinius aus Straßburg kommen, um ihnen die freien Künste und die griechische Sprache vorzutragen. Von den Bürgern, den großen Patriziergeschlechtern und besonders vom Kaiser Maximilian, der nirgend so gern wie in Augsburg weilte, unterstützt, erfreuten alle Künste und edleren Gewerbe sich eines neuen Aufschwunges und allgemeiner Theilnahme. Selbst italienische Künstler sind häufig hier thätig gewesen. Aus etwas späterer Zeit haben wir genauere Nachrichten darüber; 1530 hielt sich Tizian längere Zeit hier auf, 1572 malte ein anderer Venetianer die Badestube des Fuggerhauses; aber auch schon aus dem Jahre 1500 meldet die Chronik von einem italienischen Maler, der beauftragt war, einen Hirsch im Stadtgraben zu zeichnen, und von diesem getödtet wurde. Dürfen wir aber auch nicht annehmen, daß fahrende Künstler wie der letztere, auf den jungen Holbein direkten Einfluß gehabt haben, so ist das um so gewisser von einem deutschen Künstler zu behaupten, welcher kurz vor der Zeit, wo dieser selbständig aufzutreten begann, aus Italien zurückkehrte, von wo er die freie, klassische Kunstbildung und südliche Gewandtheit, aber gesund verarbeitet und mit seiner kernigen Auffassung und deutschen Gediegenheit wohl verträglich mit heimbrachte. Wir meinen Hans Burgkmair. Von mütterlicher Seite war er Holbein's Oheim, und es lag daher nahe, daß er Einfluß auf diesen übte. In allem Technischen, in den Anfangsgründen der Kunst, in Zeichnung, Vortrag, Kolorit, war der Knabe schon von seinem Vater unterrichtet worden, aber die Vielseitigkeit, die große moderne Anschauung konnte er von Burgkmair lernen. — Gewiß war es ein Vortheil für ihn, daß er die italienischen Einwirkungen nur aus zweiter Hand erhielt. Viele hochbegabte Schüler Dürers, wie Barthel Behaim und Georg Pencz, und in noch höherem Grade viele der gleichzeitigen Niederländer haben durch ihren Anschluß an die Italiener, von deren Einfluß sie überwältigt wurden, an ihrer Selbständigkeit und Volksthümlichkeit Schaden gelitten. Ein Genius wie Holbein hätte freilich Manches überwinden können, was geringere Geister niederdrückte. Dennoch liegt kein entscheidender Grund vor, eine Reise Holbeins nach Norditalien anzunehmen. Kein unmittelbarer italienischer Einfluß, sondern der Geist der Renaissance, wie er in Holbeins Vaterstadt Augsburg lebte, hat seine Kunstrichtung bestimmt. Daß aber dies in einem so hohen Grade geschehen konnte, hat seinen Grund in des Malers angeborenem Schönheitsgefühl.

Letzteres ist es, was ihn wesentlich von Dürer unterscheidet. Dies Schönheitsgefühl ist schon ein Hauptmerkmal der schwäbischen Kunstschule gegenüber der fränkischen, prägt sich in Holbein dem Vater im Vergleich zu Michel Wohlgemuth schon ganz entschieden aus. In den beiden größten Künstlern der zwei Schulen ist der Gegensatz am sichtbarsten. So gewaltig die ganze Anschauung Dürer's ist, so groß seine Erfindung, so mächtig ergreifend seine Darstellung, — schön ist er eigentlich nie. Grade das Ueberwältigende, das aus allen seinen Werken redet, hindert ihn schön zu sein. Die Tiefen der Seele will er dem Beschauer erschließen, er will ihn erschüttern; die Leiblichkeit — so treffend er sie zu gestalten weiß als einer der größten Zeichner, welche die Welt gesehen, — ist ihm nur Nebensache, nie um ihrer selbst willen da, sondern nur als Trägerin des inneren Vorganges. Selbst wo es nahe liegt, durch Schönheit und äußern Reiz zu wirken, verschmäht er es; er liebt das Krause, Absonderliche, Scharfausgeprägte, denn so sehr er die Bewegung seines Jahrhunderts auf religiösem Gebiet mit durchlebt, die neue Lehre des Wittenbergischen Reformators in sich aufnimmt und künstlerisch vertritt, ebenso sehr ist er noch ganz in der Phantastik des Mittelalters befangen. — Holbein ist durch und durch modern, ist es schon in seinen frühesten Werken. Begabt mit einem natürlichen Sinn

für die Form, ist er wie keiner seiner Vorgänger berufen, die Ideen der Neuzeit in sich aufzunehmen. Von der kirchlichen Tradition, wie er sie in den Arbeiten seines Vaters noch überliefert sieht, nimmt er nur an, was er rein menschlich umarbeiten kann. Die Heiligkeit und Innigkeit der älteren Kunst ist nicht verloren, aber sie ist nichts Ueberkommenes, Typisches mehr, sondern frei als Charakter entwickelt, und deshalb wahrer empfunden. Nichts ist mehr phantastisch, alles real, alles dem Leben entnommen und deshalb lebendig. Nirgend aber artet sein Realismus zum Naturalismus aus, nirgends grobes Ueberwiegen des Körperlichen. Auch hiervor bewahrt ihn sein Schönheitsgefühl. Das Wesen der Natur weiß er von ihren Zufälligkeiten zu unterscheiden, mehr wie Dürer, obgleich er mehr Realist wie Dürer ist. Dies Schönheitsgefühl führt ihn zu größerer Freiheit und Richtigkeit der Bewegung. Kein mittelalterlicher Zwiespalt mehr zwischen Seele und Leib, kein unverhältnißmäßiges Ueberwiegen des Geistigen drückt den Körper zu unsicherer Befangenheit herunter. Mit dem Leiblichen steht der Geist in vollkommenen Einklang, weil er sich bewußt ist, nur darin seinen wahren Ausdruck finden zu können. Und diese Ebenmäßigkeit, Anmuth, Richtigkeit der Bewegung macht unserm Künstler in der Komposition, zu welcher er mit ungewöhnlicher Erfindungskraft begabt war, eine größere, wenngleich immer noch gehaltene Freiheit möglich.

So war Holbein befähigt, für Deutschland jenen großen Stil religiöser und geschichtlicher Malerei zu gewinnen, welchen die ersten Künstler von Rom und Florenz für Italien vertraten. An Kraft und Genie stand er ihnen nicht nach; nicht an ihm, nur an der Gunst der Verhältnisse hatte es gefehlt. Keine Päpste öffneten ihm ihre Kapellen und Prunksäle, um die Wände zu schmücken. Kein kunstliebendes Vaterland sah seinen Stolz in ihm, und der fremde König, an dessen Hof er den Unterhalt suchte, den ihm die Heimath nicht gewähren konnte, beschränkte ihn einseitig auf das Gebiet des Portraits, während das Wenige, das ihm in einer größeren Gattung zu schaffen vergönnt war, theilweise zu Grunde ging, wie die Ausmalung des Hertenstein'schen Hauses zu Luzern, der Bauerntanz an einem Hause in Basel, der Triumph des Reichthums und der Armuth im Hansahause zu London. Auch Dürer hat nur eine mäßige Anzahl von Gemälden zurückgelassen, aber er war viel weniger Maler wie Holbein. Nie hat er es zu einer solchen Wirkung des Kolorits gebracht, er war Zeichner selbst mit dem Pinsel; seine besten Werke sind in der Farbe theils trocken und hart, wie sein eignes Bildniß in München, theils bunt, wie die Verehrung der Dreieinigkeit im Belvedere zu Wien. Seine Erfindungsfülle sprach er im Kupferstich aus, hier war sein eigentliches Feld, hier konnte er seine Schöpfungen, den Forderungen dieser Technik entsprechend, völlig durchgearbeitet und doch in kürzerer Zeit herstellen, so herstellen, daß sie vervielfältigt in alle Lande wandern, und hier und dort seinen Ruhm verbreiten konnten. — Holbein fühlte sich durchaus als Maler, die Technik des Kupferstiches war ihm fremd, ebenso, unserer Ansicht nach, — auf die alte Streitfrage einzugehen ist hier nicht der Platz, — die des Holzschnittes. Aber ein volles Bild vom Reichthum seiner Erfindungen empfangen wir aus seinen Zeichnungen, unter welchen wir außer Bildnissen und historischen Kompositionen Vorbilder für die Kleinkünste aller Art, für Gold- und Waffenschmiede, Entwürfe zu Geräthen sehen, in denen überall der Renaissancegeschmack in höchster Kraft und Vollendung erscheint. Ist er ja sogar Architekt gewesen und hat für Wiltonhouse, den Landsitz des Grafen von Pembroke, eine Vorhalle in Gestalt eines römischen Triumphsbogens errichtet.

Auch Dürer war vielseitig als Künstler und in allerlei Technik, nicht blos der zeichnenden Künste, erfahren. Nicht nur Maler, Kupferstecher, Zeichner auf Holz

und Papier ist er gewesen, sondern auch Schnitzwerke aller Art in Stein und Holz verstand er zu fertigen. Aber seine Vielseitigkeit ist anderer Art als diejenige Holbein's. In ihm lebte der treue altnürnbergische Handwerkssinn, dem es Bedürfniß war, zu formen, zu gestalten, auf welche Weise nur immer möglich. — Holbein neigt sich im ganzen Zuschnitt mehr den gleichzeitigen Künstlern Italiens zu, welche vielseitig waren aus dem Trieb, ihre Individualität nach allen Richtungen zu bilden und zu entwickeln. So wie sie hat Holbein jenen bewunderungswürdigen Blick für das große Ganze der Kunst. Die Thätigkeit seiner eigenen Hand beschränkte sich auf die Technik des Zeichnens und Malens, aber Alles, was künstlerisch ist, hat er im Auge, er sinnt und erfindet für alle bildenden Künste und für alles Handwerk, in das die Kunst eingreift. Auch hierin ist er recht eigentlich der Sohn der Renaissancezeit.

Eng an die Vaterstadt, an die Scholle, da er geboren, ist Dürer gefesselt. Mag man ihm in Venedig, in Antwerpen ein hohes Jahresgehalt bieten, er vermag sich nicht loszureißen von seinem Nürnberg, so wenig es ihm gewährt und dankt. Holbein, mag er ganz und für die Zeit seines Lebens von dem Geiste getränkt sein, der während seiner Jugend die Vaterstadt beseelte, zaudert nicht, sie zu verlassen, um sich in Basel einen neuen Wirkungskreis zu gründen, steht nicht an, später vom deutschen Boden überhaupt zu scheiden, als ihm in England ein günstigeres Geschick zu winken scheint. — Dürer ist durch und durch deutsch. Holbein ist keineswegs undeutsch, aber das zeitliche Moment ist schärfer bei ihm betont, als das nationale, mehr als deutsch ist er modern. Dürer vertritt seine Nation vor der Renaissance-epoche, Holbein die Renaissance vor seinem Volke.

Eben weil Dürer so völlig deutsch ist, machte er auch die religiöse Bewegung Deutschlands im höchsten Maße mit, ja er ist in seiner Kunst einer ihrer Vorläufer und gleich anfangs vom evangelischen Geiste durchdrungen. Noch vor Ausbruch der Reformation verläßt Holbein die Heimath, und lebt später in Basel unter Gunst und Einfluß des Erasmus, der in jenen Glaubenskämpfen eine so zweifelhafte Rolle spielte. Es scheint, als würde Holbein von diesen Kämpfen gar nicht berührt, so passiv bleibt er ihnen gegenüber; ja er malt sogar noch das echt katholische Bild der Madonna, vor welcher die Familie des Bürgermeisters Meyer in frommer Verehrung kniet. Erst aus England haben wir von ihm Spuren der Theilnahme an den religiösen Streitigkeiten, eine Passion, in der die Schergen, Verurtheiler und Widersacher Christi als Päpste, Bischöfe und Mönche dargestellt sind. — Während seines Aufenthaltes in Deutschland steht er auf Seite der Humanisten, nicht der Reformatoren.

Treffend vergleicht Waagen Dürer's Auffassung in dem Kupferstiche der Ritter, Tod und Teufel, mit derjenigen Holbein's im Todtentanze. Dürer schildert den Triumph der Glaubensfestigkeit; über alle Anfechtungen tragen Zuversicht und Manneskraft den Sieg davon. Holbein ergreift den mittelalterlichen Gegenstand des Todtentanzes mit moderner Ironie; rücksichtslos und ohne Versöhnung legt er das Unvermeidliche bloß mit bitterstem Hohne und furchtbarem, tiefsinnigem Ernst. Hier ist keine Spur von religiösem Trost, von christlicher Hoffnung, die den Tod überwindet; denn wenn auch an die Reihe der Todtentanzblätter sich ein Holzschnitt mit der Auferstehung Christi schließt, so ist dies nur etwas äußerlich Angehängtes, das mit dem Wesen, der innersten Idee jener Darstellungen nichts zu schaffen hat.

Schneidende Ironie, glänzende Schlagfertigkeit, vernichtende Schärfe, das sind überhaupt die Waffen Holbein's, auch wo er, wie bei der erwähnten Mönchspassion, auf das religiöse Gebiet übergeht. So streitet er für den neuen Geist, der in ihm

lebt, streitet und schmettert unwiderstehlich zu Boden. Und während wir in Dürer eine Heldengestalt wie Luther sehen, dem großen Reformator ebenbürtig an Seelentiefe, muthiger Zuversicht und Energie, fühlen wir uns versucht, den hochgebildeten und rastlos strebenden, modern vielseitigen und leicht beweglichen Holbein einem Hutten zu vergleichen.

Beide sind einander werth und stehen, jeder auf seinem Gebiet, groß neben einander da. Ist Holbein nicht so erhaben wie Dürer, so ist er dafür wahrer; ist er nicht so überwältigend, so doch menschlicher; scheint er nicht so erfinderisch zu sein, so ist er es doch, — nur weil er nicht so weit greift, sich nicht in Sonderbarkeiten gefällt, nicht das Ungewöhnliche geflissentlich aufsucht, fällt diese Mannigfaltigkeit, diese stete erfindungssprudelnde Neuheit uns weniger in's Auge. Die Gegenwart bewundert Dürer mehr, als sie ihn kennt. Holbein packt und fesselt unmittelbar, fast nirgends stößt er uns durch Härten, Schroffheiten, Geschmacklosigkeiten zurück. Schönheit und Leben stehen auf seiner Seite. Für die heutige Kunst, so dünkt uns, könnte keines andern Meisters Studium so fruchtbar sein; mehr als ein Raffael oder Tizian kann er derselben Vorbild und Lehrer werden, weil er ohne jede falsch nationale Befangenheit und Einseitigkeit das Neue und Gute aufnahm, wo er es fand, aber zugleich nie von seinem volksthümlichen Boden wich. Mag man unter den deutschen Künstlern der Reformationszeit Dürer den ersten Platz vorbehalten, — Holbein „ist zu vollendet, um blos irgend ein Zweiter zu sein."

(Alfred Woltmann.)

11. Peter Paul Rubens.

Im 17. Jahrhundert erlebte die nordische Kunst in den Schulen von Brabant und Holland ein zweites Blüthenalter. Die manieristische Nachahmung der Italiener aufgebend, knüpften diese Schulen wieder an die heimischen Traditionen, an die Richtung der van Eycks an, und führten diese in einer den Fortschritten der Technik, wie dem veränderten Geist der Zeit entsprechenden Weise, weiter. Der Hauptmeister der Schule von Brabant und ihr Gründer ist Peter Paul Rubens, eine der glänzendsten, begabtesten und vielseitigsten Erscheinungen der Kunstgeschichte.

Rubens gehört unter den Genien zu der geringen Zahl, deren Anlagen durch die günstigsten äußeren Verhältnisse von der Geburt an die sorgfältigste Pflege und eine stetige, ungestörte Ausbildung genossen haben. Seine Aeltern entstammten angesehenen Familien Antwerpens. Der Vater, ein ausgezeichneter Jurist, war Schöffe genannter Stadt, bis ihn der Krieg mit Spanien zwang diese Stellung und Antwerpen zu verlassen und in Deutschland einen Zufluchtsort zu suchen. Hier, und zwar zu Siegen (im Nassauischen), ward ihm am 29. Juni 1577 Peter Paul Rubens geboren. Bald darauf siedelte die Familie nach Köln über, wo unser Rubens seine Kinderzeit verlebte; denn erst nach dem Tode des Vaters im Jahre 1587 kehrte dessen Wittwe mit den beiden Söhnen, welche ihr von sieben Kindern geblieben waren, nach Antwerpen zurück. Der ältere von den beiden Knaben, Philipp, wurde hier für den gelehrten Stand bestimmt, der jüngere sollte im Hofdienst sein

Fortkommen suchen. Zu diesem Zwecke kam der etwa zwölfjährige Knabe in das Haus der Gräfin Lalaing. Da ihm diese Stellung aber nicht behagte, so willigte seine Mutter, wenn auch widerstrebend, in sein Verlangen, sich der Malerei zu widmen. Rubens begann seine künstlerische Ausbildung bei dem Landschaftsmaler Verhaegt und begab sich dann in die Schule Adam van Noort's, eines Historienmalers, der aber von rohen Sitten war und den gut erzogenen Schüler bald wieder verscheuchte. Schließlich ward er Schüler des Otto van Veen (oder Otto Venius), eines fein gebildeten Mannes, der sehr vortheilhaft auf ihn einwirkte. Da bei Rubens zu seinem außerordentlichen Genie sich der angestrengteste Fleiß gesellte, ist es leicht begreiflich, daß er unter solcher Leitung die reißendsten Fortschritte machte, so daß er bereits 1598 als Meister in die Malergilde von Antwerpen aufgenommen wurde und Venius ihm rieth, nach Italien zu gehen, um daselbst seine künstlerische Ausbildung zu vollenden.

Vielseitig und gründlich vorbereitet, durch seine künstlerischen Studien sowohl wie durch seine classische Bildung, daneben mit guten Empfehlungen versehen, trat Rubens im Mai 1600 seine italienische Reise an. In Venedig gewährte das Studium der seiner Richtung am nächsten verwandten Werke des Tizian und Paolo Veronese seiner Kunst die letzte Vollendung; während in Mantua, wohin er sich von hier aus wendete, Giulio Romano, durch das dramatische Element seiner Compositionen, nachhaltig auf ihn einwirkte. In Mantua trat er in die Dienste des Herzogs, Vincenzo Gonzaga, der die äußerlich schöne, geistig edle, und dabei hochgebildete und liebenswürdige Persönlichkeit des Künstlers sehr zu schätzen wußte; bei seinen weltmännischen Eigenschaften wurde Rubens vom Herzog mit einer vertraulichen Mission nach Madrid an den spanischen Hof beauftragt, ebenso gestattete ihm sein fürstlicher Gönner jahrelang behufs seiner künstlerischen Studien in Rom zu verweilen. Die großen Meister der Blüthezeit, namentlich Michelangelo, ebenso die lebende Kunst, die Eklektiker mit Annibale Caracci, Guido Reni u. s. w., wie besonders auch die Naturalisten wie Caravaggio, waren hier von anregendsten Einfluß auf Rubens und es entstanden die besten Bilder seiner ersten Zeit: die Gemälde für S. Croce in Gerusalemme, welche die Mönche dieses Klosters später nach St. Petersburg verkauften, ein Marienbild für den Hochaltar der S. Maria in Vallicella u. s. w. Daneben ging er in Gesellschaft seines gelehrten Bruders Philipp, mit dem er in Rom zusammentraf, fleißig den Spuren des classischen Alterthums nach und machte verschiedene Abstecher nach Genua, Florenz, wo er überall mit großer Auszeichnung aufgenommen wurde. Mitten in diesem Arbeitseifer traf ihn die Nachricht von einer schweren Erkrankung seiner Mutter, an der er mit der zärtlichsten Liebe hing. Er brach sofort im November 1608 in die Heimath auf, aber trotz seiner Eile sollte er die Mutter nicht mehr am Leben finden.

Nachdem Rubens der Bekümmerniß seines Herzens über diesen Verlust wieder Herr geworden, wollte er ohne weiteren Aufenthalt nach Mantua zurückkehren und nur der huldvolle Empfang, der ihm von Seiten des Erzherzogs Albert, Generalgouverneurs der Niederlande und dessen Gemahlin, der Infantin Isabella, zu Theil wurde, wie deren Wunsch, seine Kunst dem Vaterlande zu widmen, bestimmte ihn, seinen Entschluß zu ändern und zu bleiben. Man hat Recht*), das Bleiben des Rubens als ein Ereigniß für die Kunstgeschichte zu bezeichnen. Allerdings wären Rubens auch in Italien die größten Erfolge gewiß gewesen. Er würde ohne Zweifel in dem glänzenden Künstlerkreise Italiens einer der Ersten und Größten geworden

*) Guhl: Künstlerbriefe.

sein. Aber ein eigentlich neues Element hätte er auf diese Weise nicht in die Kunstgeschichte einführen können. Das konnte er nur, wenn er in seiner Heimath mitten unter den nationalen Einflüssen weiterschuf. So allein konnte er den Abschluß der nordischen Kunstentwickelung bilden, was er nach einer Seite ebenso entschieden gethan, als Rembrandt nach der andern.

Rubens, mit ansehnlichem Gehalt zum Hofmaler des Erzherzogs Albert ernannt, nahm seinen Wohnsitz in Antwerpen. Er verheirathete sich mit der Tochter eines dortigen Rathsherrn, Isabella Brant und baute sich ein stattliches Haus im italienischen Styl, das er ganz in seinem Sinne einrichtete. Mehrere Werke, die er hier für Antwerpener Kirchen schuf, wie die bekannte Aufrichtung des Kreuzes, namentlich aber seine Kreuzabnahme, verbreiteten seinen Ruf in solchem Maße, daß ihm Maria von Medici, die Königin Wittwe von Frankreich, die Ausmalung der großen Galerie des von ihr errichteten Luxemburgpalastes zu Paris, welche die denkwürdigsten Begebenheiten ihres eigenen Lebens enthalten sollte, übertrug. Der Künstler kam 1621 nach Paris, malte daselbst sogleich die 21 Skizzen, von denen jetzt die Mehrzahl in der Münchener Galerie befindlich ist und führte bei seiner Rückkehr nach Antwerpen die Bilder mit Hülfe seiner Schüler aus. Im Frühjahr 1625 begab sich Rubens nach Paris, um persönlich die Aufstellung der fertigen Gemälde zu leiten und einige noch fehlende Porträts hinzuzufügen. Die Arbeiten fanden großen Beifall und die Königin machte dem Künstler den Vorschlag, als ihr Hofmaler in Paris zu bleiben; unter dem Einwande, daß Pflicht und Dankbarkeit ihn an den Brüsseler Hof fessele, lehnte dieser jedoch den Antrag ab. Rubens lernte in der französischen Hauptstadt auch den Herzog von Buckingham, den bekannten Günstling des Königs von England und des Prinzen von Wales, kennen, dem er später seine Sammlung von Gemälden, Sculpturen u. s. w. für 100,000 Fl. verkaufte. Nicht Geldgier waren übrigens das Motiv dieses Verkaufs, sondern politische Gründe; Rubens wollte dadurch den einflußreichen Herzog für das Interesse seines Vaterlandes und Fürstenhauses gewinnen. Bei diesen Verbindungen des Künstlers entschloß sich 1628 die Infantin, den Künstler nach Spanien zu schicken, um die Friedensverhandlungen mit England einzuleiten; Rubens gewann dort das Vertrauen des Königs und des Herzogs von Olivarez, kam 1629 mit dem Titel eines Sekretärs des königl. Geheimen Raths nach Brüssel zurück und ging noch in denselben Jahre nach London, wo er den Frieden zwischen Philipp IV. und Karl I. glücklich zum Abschluß brachte. Der König von England schlug ihn hierbei zum Ritter des goldenen Sporenordens und schenkte ihm, außer einem kostbaren Degen und Silberservice, sein Bildniß an einer goldenen Kette, welche er seitdem beständig zu tragen pflegte. Nachdem Rubens in Madrid die größten Lobsprüche, reiche Geschenke und die Zusicherung, daß seine Stelle als Sekretär auf seinen ältesten Sohn übergehen sollte, erhalten, kehrte er nach Brüssel zurück, wo er von der Infantin auch in der Folge zu diplomatischen Sendungen verwendet wurde. Alle diese Wege bezeichnete Rubens durch Ausführung zahlreicher Werke seiner Künstlerhand. —

Im Jahre 1630 vermählte sich Rubens, welcher im Jahre 1626 seine erste Frau verloren hatte, zum zweiten Male mit Helena Forman, einem reichen Mädchen von 16 Jahren, deren Schönheit und Liebenswürdigkeit von allen Schriftstellern gepriesen wird. Sie diente ihm in der Folge häufig als Modell und in vielen seiner Bilder begnet man ihrem frischen, anmuthigen Antlitz. Mit dem wachsenden Ruhme des Malers mehrten sich die Aufträge so, daß er in den meisten Fällen nur noch die Skizzen selbst machte, die Ausführung im Großen aber seinen Schülern überließ.

Allerdings mußten Bilder, auf welchen Männer wie van Dyk, Diepenbeek, van Thulden die Figuren, Wildens oder van Uden das Landschaftliche, Snyders das Thier- und andere Beiwerk ausgeführt hatte, meist vortrefflich ausfallen, niemals aber konnten sie den Geist und die Gleichförmigkeit des Gusses erhalten, wie die Bilder, welche Rubens selbst und allein gemalt hatte. Seit dem Jahre 1635 aber sah sich Rubens durch häufige Anfälle von Gicht vollends genöthigt der eigenen Ausführung von größeren Arbeiten zu entsagen. Ebenso zog er sich von allen öffentlichen Geschäften zurück und lebte jetzt nur noch der Kunst und der Wissenschaft, bald in der Stadt, bald auf seinem schönen Landsitz Steen. Sein Haus stand jeder Zeit Künstlern und Gelehrten offen und seinem Künstlerruhme fügt die Geschichte das Lob eines durchaus liebenswerthen, namentlich gegen seine Fachgenossen neidlosen, mildurtheilenden, stets gastfreien und dienstbereiten Charakters hinzu. Als eine ebenso würdige wie kluge, wird auch die Weise gerühmt, mit welcher er sich gegen Feinde und Neider benahm. Nicht nur unter seinen Kunstgenossen fand er solche, sondern auch unter dem Adel Brabants, der, in Dünkel und kleinlicher Mißgunst, scheel auf die diplomatischen Erfolge des Künstlers blickte.

Am 30. Mai 1640 starb Rubens. Außer der Künstlerschaft und den Zünften Antwerpens folgte eine große Anzahl geistlicher und weltlicher Herren seinem Sarge. Seine letzte Ruhestätte fand er in der Jacobskirche, in einer von seinen Hinterbliebenen gestifteten Seitenkapelle, deren Altar durch ein treffliches Werk seiner Hand geschmückt ist. Es stellt die h. Jungfrau mit dem Jesuskinde dar, welches von Heiligen verehrt wird. Eine einfache Marmorplatte enthält in lateinischer Sprache seine Grabschrift, worin seines Werthes als Gelehrter, Maler und Staatsmann gedacht ist. Seine Hinterlassenschaft war beträchtlich. Den Verkauf seiner Kunstsammlung hatte er selbst im Testamente angeordnet. Ausgenommen war nur ein Bild, das „Pelzchen“, welches er seiner Frau schenkte, weil es sie selbst darstellt, wie sie nackt, einen Pelz um die Schultern, aus dem Bade steigt. Die Sammlungen des Künstlers müssen von großem Werthe gewesen sein, selbst nach dem theilweisen Verkauf an den Herzog von Buckingham. Außer den antiken Steinen, Münzen und Medaillen, die nach Spanien gingen, wurde der Ueberrest 1648 öffentlich in Antwerpen versteigert, und der aus Gemälden und Statuen gelöste Betrag belief sich auf mehr als 100,000 Fl. Darunter befanden sich noch nicht die Zeichnungen, welche erst 1658 verkauft wurden.

Rubens, geistig und körperlich gleichmäßig schön entwickelt, repräsentirt einen Normalmenschen. Gewandt in allen ritterlichen Künsten, von einem gewinnenden Wesen, imponirte er zugleich durch sein Wissen und Können. Er redete sieben Sprachen und war überhaupt nicht nur einer der bedeutendsten Künstler, sondern einer der gebildesten Männer seiner Zeit. Wie aus seiner Correspondenz zu ersehen, betheiligte er sich an allen Fragen der Politik und Wissenschaft, was um so staunenswerther ist, wenn man seinen fruchtbaren Fleiß als Künstler in Anschlag bringt.

Man hat Rubens nicht mit Unrecht den „Shakspeare der Malerei“ genannt. Wie William Shakespeare, der Dichter der Weltwirklichkeit, der offenbarende und gesetzgebende Geist für das Drama der Neuzeit ist, so steht auch Peter Paul Rubens am Eingang einer neuen Aera der Malerei und das zwar hauptsächlich dadurch, daß er der durch willkührliche Satzungen eines falschen Schönheitsbegriffs entstellten Natur wieder zu ihrem guten Rechte verhalf. Wie Shakepeare noch im Dämmer mittelalterlicher Romantik dichtet, angeglüht aber bereits vom anbrechenden Tag der

Aufklärung, so bewegt sich auch der Vater unserer heutigen realistischen Geschichtsmalerei, Rubens, noch in den alten Mythenstoffen, aber unter ihren Gewändern athmet bereits eine neue Kunst, die sich im Gegensatz zu diesen Mythen der Weltgeschichte zuwendet. Beide, Maler und Dichter, traf endlich das gleiche Schicksal, daß sie von den auf sie folgenden Generationen nicht verstanden wurden. Gleich dem britischen Dichter, der über ein Jahrhundert unbeachtet und verachtet im Grab der Vergessenheit lag und selbst einem Voltaire noch roh und barbarisch galt, hatte auch das ganze vorige Säculum keinen Sinn für die Naturwahrheit des großen Niederländers und seine Formen galten für unedel, grob sinnlich und geschmacklos. Erst in unserer Zeit ist die Kritik zu einer besseren Werthschätzung und klareren Erkenntniß der Vorzüge des niederländischen Meisters gelangt. Nicht in einseitigen Vergleichen mit der italienischen Kunst hat man seine Größe gemessen, sondern indem man ihn in seiner Eigenthümlichkeit und zugleich im geschichtlichen Zusammenhang mit einer früheren Kunst und der seiner Zeit betrachtete. Und so hat man sich mit seinem Naturalismus, dem es nicht an Großheit, dem Merkmale des Styles fehlt, versöhnt, und das besonders durch die Lebensgluth seines Colorits, durch die dramatische Bewegung und Leidenschaft, die wie ein Sturmwind alle seine Werke durchzieht. Die Kraft dieses malerischen Wurfes reißt uns über alles Unedle seiner Formengebung hinweg, führt uns mitten in die Darstellung hinein und läßt Rubens als den ersten eigentlichen Maler außerhalb Italiens, als den ersten Maler des Nordens erscheinen. Dieser Boden des echt Malerischen ist die Basis seiner Kunstrichtung, von wo aus er den Lebensfond der Erscheinung wieder zu gewinnen sucht, der durch einen einseitigen, conventionell gewordenen idealen Styl der Malerei abhanden gekommen war; und selbst seine Uebertreibungen, wie denn überhaupt sein Naturalismus, finden, in dieser seiner Oppositionsstellung zu jenem geistlosen Formalismus der Nachahmung des reifen, italienischen Styls, der auch in die Niederlande eingedrungen war, ihre Erklärung. Die Mängel, die sonst dem Künstler noch anhaften, sind Mängel des Genius und Mängel der Zeit. Seine Herrschaft über das Kunstmaterial, die staunenswerthe Leichtigkeit seines Producirens (die Zahl der durch den Stich bekannten Compositionen von ihm beläuft sich allein auf 1000), hat ihm in seiner späteren Periode zu Manchem verführt, was keiner Zeit zusagen wird; oft auch ist er durch die Aufträge, mit denen ihn der Luxus seiner Mitwelt überhäufte, mehr bedrängt als gefördert und geehrt worden. Was Alles uns aber nicht hindern kann und darf, den Meister in seinen reineren Leistungen zu verstehen.

Fast in allen Museen Europa's ist Rubens vertreten; reich an Zahl und Umfang seiner Werke sind Paris und München. Aber dem innern Werthe nach besitzt wohl seine Heimath Antwerpen das Beste und zwar in früheren Arbeiten, die er, bald nach der Rückkehr aus Italien in frischer, männlicher Kraft mit Liebe und Ruhe schuf. Aus dieser seiner besten Zeit stammt die Kreuzabnahme und die Aufrichtung des Kreuzes in der Kathedrale von Antwerpen. In ersterem Bilde ist die Gruppe so einfach zusammengehalten, die Gestalten sind so kräftig und kühn, die Farben so voll und harmonisch, der Moment sagt den Formen, die Rubens liebt, so sehr zu, daß man es für ein Meisterwerk des Meisters erklären kann. Auch die Flügelbilder, die Heimsuchung Mariä und die Darbringung im Tempel (Fig. 241) darstellend, gehören zu den besten Leistungen des Künstlers. Noch mehr zeigt das zweite Bild die titanenhafte Größe des Rubens in Darstellung gewaltsam bewegter Handlungen, in sonstigen Beziehungen hält es jedoch keinen Vergleich mit dem vorigen aus. Eins der vorzüglichsten Bilder noch unter den in

Fig. 241. Die Darbringung im Tempel. Nach Rubens.

Antwerpen befindlichen ist die Communion des h. Franziskus. Unter den Gegenständen aus der heiligen Schrift mußten der Geistesart des Künstlers der Sturz der gefallenen Engel, der Sturz der Verdammten, das jüngste Gericht besonders zusagen. Auch hat er diese Gegenstände mehrmals, wenn auch nicht immer mit gleichem Erfolge, behandelt; so in einigen Bildern der Pinakothek zu München. Von hochdramatischer Wirkung ist ferner das im Museum zu Madrid befindliche Wunder der ehernen Schlange, welchem Bilde wir noch die lebensvollen Schilderungen von Wunderthaten des Franciskus Xaverius und des Ignatius Loyola, in der Wiener Galerie, anreihen wollen. In den Gemälden aus der Spätzeit des Künstlers zeigt die Composition einen Pomp, eine Ueberfülle, welche in etwas an die überreichen Formen des sogenannten Jesuitenstyls in der Architektur erinnert. Die Köpfe werden immer realistischer, die Formen der Körper erhalten eine Fülle, welche in Uebertreibung ausartet, die Empfindung wird kühler, die Färbung auf Kosten der Wahrheit brillanter und die geistreiche und leichte Behandlung artet in Flüchtigkeit aus. Eins der frühsten Beispiele hierfür ist die Anbetung der Könige im Museum zu Antwerpen. Daß Rubens aber auch noch in seiner letzten Zeit im Stande war, ein Werk mit sorgfältigen Studium durchzuführen, beweist sein Martyrium des h. Petrus zu Köln vom Jahre 1638, welches, wie widerstrebend auch die Auffassung des Heiligen durch seine gräßliche Wahrheit ist, doch in dem Aufwand von Kunst eine noch ungeschwächte Kraft zeigt.

Unter den zahlreichen Bildern aus dem Kreise der antiken Mythologie, welche, obwohl in niederländischen Formen aufgefaßt, doch höchst anziehend und geistreich sind, zeichnen sich durch ein dramatisches Element der Raub der Töchter des Leucippus von Castor und Pollux in der Münchener Pinakothek, der Raub der Proserpina in der Sammlung von Blenheim, endlich die Befreiung der Andromeda in der Eremitage zu St. Petersburg, aus. Eine erstaunliche Energie des sinnlich berauschten bacchischen Lebens ist den Bacchanalien zu München, Blenheim und St. Petersburg eigen. Von hinreißendem, idyllisch-landschaftlichem Reiz ist das Urtheil des Paris in der Nationalgalerie zu London und das Fest der Venus in der Galerie zu Wien, welches gleich sehr durch die reiche, poetische Erfindung, wie durch den Zauber der goldigen Farbe wirkt. Rubens zeigt sich auf diesem Darstellungsgebiete immer als freier und eigenthümlicher Dichter. Für seine Geschichtsdarstellung sind das Hauptwerk die sechs Bilder aus der Geschichte des Consuls Decius Mus, in der fürstlich Lichtenstein'schen Galerie zu Wien. Oft sehen wir Rubens auf das Gebiet der Allegorie hinüberschreiten. In der Art und Weise, wie er die Allegorie handhabt und mythische Elemente mit geschichtlichen verschmilzt, bleibt er zwar ganz im Ungeschmack seiner Zeit befangen; doch zeichnen seine Werke sich auch hier durch lebendige Motive und individuelle Züge vor den gesuchten und frostigen Bildern seiner Zeitgenossen aus, wobei er zugleich ein tiefes Verständniß der antiken Mythe bekundet.

Auch als Genremaler hat Rubens eine erfolgreiche, anregende Thätigkeit entwickelt. Aus einem im Louvre befindlichen Turnier tritt uns sehr poetischer Weise der Geist des Mittelalters entgegen. Seine unter dem Namen der Liebesgarten bekannten Darstellungen zu Dresden und Madrid sind das Vorbild der Maler des sogenannten Conversationsstücks, eines Terburg und Metsu; seine Kirmeß im Louvre endlich, welche mit erstaunlicher Lebendigkeit und wunderbarer Kraft und Wärme eine derbe Bauernwelt in sinnlicher Ausgelassenheit darstellt, das Vorbild eines Brouwer, Teniers und Ostade. Mit sichtbarer Lust malte Rubens gelegentlich nackte Kinder. Das Naive im Ausdruck, die Grazie der Bewegungen, das Frische der Farbe versteht er, wie die Bilder in München und Berlin beweisen, unvergleichlich wiederzugeben.

Seiner ganzen Richtung gemäß mußte Rubens ferner ein vortrefflicher Bildnißmaler sein, und in der That ist die Anzahl der ausgezeichneten Werke, welche er in diesem Fache ausgeführt, groß. Zu den besten Arbeiten gehören hier die Bilder aus seinem eigenen Familienleben. Der tiefe Familiensinn, der an diesen Bildern mit gearbeitet hat, und der sich in der liebevollen Behandlung derselben ausspricht, ist ein schöner Charakterzug im Lebensbild des Malerfürsten.

Eine der glänzendsten Beziehungen dieses allseitigen Genius ist sodann die Thiermalerei. Hausthiere, ganz besonders aber reißende Thiere, Löwen, Tiger, Panther malte er mit der wunderbarsten Meisterschaft. Aber nicht in der Ruhe liebt er die Thierwelt darzustellen, sondern, in großem Maßstabe und großen Zügen, in ihren Kämpfen unter sich und mit dem Menschen.

Endlich ist noch die Größe des Meisters als Landschaftsmaler hervorzuheben. Seine Landschaften lassen sich in zwei Klassen sondern. Bisweilen versucht er sich auf dem Gebiet der historischen Landschaft mit Figuren aus der Mythologie. Hier wählt er vorzugsweise Vorgänge, bei denen die Elemente sich in wildester Empörung befinden. Diese sind dann von erhabener Poesie in der Auffassung und von ergreifender Wirkung. Meist aber gefällt er sich, uns in seltenster Frische und schlagender Beleuchtnng die gesegneten Fluren von Brabant vorzuführen; Bilder, von tiefem Naturgefühl, welche in seltenem Maße die Stimmung des Idyllischen und Ländlichen athmen.

Auf die meisten seiner flandrischen Zeitgenossen war Rubens von Einfluß: unter seinen eigentlichen Schülern ragen Anton van Dyck und Jacob Jordaens hervor. Ersterer, der sich besonders als Porträtmaler einen großen Namen gemacht hat, bleibt in der Erfindung weit hinter seinen Meister zurück, dagegen ist ihm eine zartere Empfindung, ein feineres Naturgefühl, eine korrektere Zeichnung eigen. Bei Jordaens wurde der Ausdruck sinnlicher Kraft das Ueberwiegende; kolossale Gestalten, kühne Compositionen, volles, gesundes Colorit machen sein Verdienst aus, und wo es blos auf diese Eigenschaften ankam, nähert er sich dem Meister; dagegen erreicht er nicht die Schärfe der Charakteristik, den geistreichen Ausdruck und die beredte Grazie. Doch nicht blos auf die Malerei, auch auf die Kupferstecherei übte Rubens durch die Künstler, durch welche er seine Werke publicirte, Einfluß aus; indem er letztere anregte, mehr als bisher die farbige Wirkung zu betonen und im Gegensatz zu dem nur Graphischen auf einen volleren malerischen Schein hinzuarbeiten. Ja, er retouchirte mit eigener Hand die ersten Probeabdrücke ihrer Platten, bis sie die von ihm gewünschte Wirkung hatten. Gleich andern großen Malern war Rubens ebenfalls Architekt. Außer seinem Wohnhause in Antwerpen, in der jetzt nach ihm benannten Straße, wurden auch die Kirche S. Charles und das Profeßhaus der Jesuiten daselbst nach seinen Plänen gebaut. Ebenso veröffentlichte er ein architektonisches Musterbuch, welches die wichtigsten Paläste von Genua in Grund- und Aufriß enthält.

(Nach G. F. Waagen u. A.)

12. Rembrandt van Rijn.

Der größte und originellste Meister der holländischen Schule ist Rembrandt van Rijn. Das Princip, von dem er ausgeht und von welchem aus er alle seine Aufgaben behandelt, ist das rein malerische und zwar in noch specialisirterem Sinn, als wir es bei Rubens sehen. Indem Rembrandt die Malerei auf sich selber, die Natur auf ihr angestammtes Recht wieder zurückzuführen sucht, nimmt er, im Vertrauen auf seine Kunst, mit der Klarheit eines bestimmten Wollens eine ähnliche Stellung gegen die Transcendenz und Form-Grandezza des Romanismus wie der große Belgier ein, eine Oppositionsstellung, die ihn zuweilen bis zur Consequenz des Cynismus zu führen scheint. Wie den Realismus der Form, so zeigt Rembrandt auch das Farbenprincip bis auf die äußerste Spitze gesteigert. Des Meisters schöpferische Kraft aber wußte sich unbeschadet auf dieser gefährlichen Höhe zu erhalten, das Alltägliche und Häßliche der Form durch den Zauberschein der Farbe zu verklären und in dem magischen Dämmer seines Helldunkels eine Wahrheit der Charakteristik zu entfalten, die den Beschauer mit stiller unwiderstehlicher Gewalt in das tiefste Interesse für den dargestellten Gegenstand hineinzieht.

Keines Künstlers Leben und Charakter ist so von der Nachwelt verunglimpft worden, wie es bei Rembrandt geschehen ist. Houbraken, dem fast alle übrigen Biographen nacherzählten, scheint den ersten Anlaß dazu gegeben zu haben. Unsere Zeit erst ist zu einer Ehrenrettung des großen Meisters geschritten und hat das Lügengewebe herabgerissen, das seine wirkliche Gestalt bis jetzt unkenntlich machte; namentlich ist es Scheltema, Stadtarchivar zu Amsterdam, dem man die aktenmäßig belegte Feststellung der Hauptdaten von Rembrandt's Leben verdankt.

Rembrandt Harmenszoon wurde am 15. Juli 1607 zu Leyden geboren. Sein Vater, der ein Müller war, hieß Harmen Gerritszoon und nannte ihn Rembrandt, er hieß also nach der damaligen Sitte des Landes Rembrandt Harmenszoon. Schon der Großvater führte den Beinamen van Rijn, den unser Künstler beibehielt. Rembrandt wurde in die lateinische Schule seiner Vaterstadt geschickt und für die Wissenschaft bestimmt; bei seiner Neigung zur Malerei aber gab man ihn später zu Jacob Isaakszoon von Swanenburg in die Lehre. Als seine Lehrzeit um war, ging er noch ein halbes Jahr zu Pieter Lastmann nach Amsterdam, der am meisten Einfluß auf ihn übte, und kehrte dann, nachdem er noch kurze Zeit bei Jacob Pinas in Haarlem gearbeitet, nach Leyden zurück. Der junge Künstler wurde hier bald bekannt und als Porträtmaler öfter auch nach Amsterdam berufen, so daß er endlich dahin überzusiedeln beschloß. Um das Jahr 1630 wurde er als selbständiger Meister in die Malergilde zu Amsterdam aufgenommen, und schnell gelangte er hier zu Ruf und Ansehen, so daß sich zahlreiche Schüler um ihn sammelten. Zu seinen ersten bedeutenderen Arbeiten in Amsterdam zählt die sogenannte anatomische Vorlesung, welche den Anatomen Tulp und seine Hörer vor einem Leichnam zeigt. Das ursprünglich für die anatomische Anstalt zu Amsterdam ausgeführte, jetzt im Museum zu Haag befindliche Bild ist vom Jahre 1632 datirt. Im Jahre 1634 wohnte der Künstler in der Breestraat. Das freundliche Haus, in welches er damals eine junge Frau heimführte, ist von der Nachwelt durch die an der Façade angebrachte Büste Rembrandt's kenntlich gemacht. Mefrouw Rembrandt war eine geborene Saskia

Uilenburg und die Tochter eines ehemaligen Bürgermeisters von Leeuwarden und späteren Rathsherrn am Hofe von Friesland. Ein Bild in der Dresdner Galerie läßt einen Blick in die behagliche Häuslichkeit des Künstlers werfen. Treuherzige Gutmüthigkeit und kecke Lebenslust in den Zügen, strahlend im Vollgenuß seines Ruhmes und seines häuslichen Glückes, sitzt der Meister da, in jovialer Weinstimmung sein schmuckes Weib auf seinen Knieen schaukelnd. Beide sind reich gekleidet, ein Pfau ziert neben Festtagsgerichten die Tafel und auf der Gattin Wohl erhebt Rembrandt das volle Glas. Der Künstler lebte damals in den besten Verhältnissen, seine Frau war vermögend, auch fand er lohnende Aufträge. In den Jahren 1633—39 hatte er u. A. eine Reihe von Bildern für den Prinz-Statthalter Friedrich Heinrich von Oranien auszuführen. Auf diese Arbeiten, welche sich gegenwärtig in München befinden, beziehen sich drei Briefe von Rembrandt, die einzigen von seiner Hand, die bis jetzt bekannt geworden sind. Auch für seinen Gönner, den bekannten Bürgermeister Jan Six, führte er damals verschiedene Bilder aus. Obgleich dem Künstler der Umgang mit einfachen Leuten aus den niederen Volksklassen, nach Sandrart's Zeugniß, der liebste gewesen sein soll, so stand er doch, außer mit Six, auch mit so bedeutenden Schriftstellern, als de Decker und Huygens, sowie mit einigen angesehenen Predigern in geselligen Beziehungen. Fleiß und gute Einnahmen schützten Rembrandt nicht vor allmälig sich einstellenden Geldverlegenheiten. Eine Hauptursache derselben war die Leidenschaft, mit der er Kunstgegenstände, Waffen, Kostüme und überseeische Curiositäten sammelte, eine Leidenschaft, die viel Geld kostete; dazu kam die durch die Calamitäten des englischen Krieges herbeigeführte schlechte Zeit, wie auch der Umstand, daß Rembrandt jedenfalls kein guter Wirth war. 1642, in welchem Jahre er seine berühmte „Nachtwache“ gemalt hatte, starb Rembrandt's Frau, und mit ihr scheint des Künstlers Glücksstern untergegangen zu sein. Als er bei seiner zweiten Verheirathung das Vermögen seiner ersten Frau, infolge testamentarischer Verfügung, zu Gunsten seines Sohnes wieder herauszuzahlen hatte, war die Insolvenz unvermeidlich. Im Sommer 1656 wurde ein gerichtliches Inventarium von seinem ganzen Besitz aufgenommen. Das noch vorhandene Verzeichniß ist von großem Interesse. Die Kunstgegenstände, welche demnach Rembrandt gesammelt hatte, Kupferstiche sowohl wie Gemälde, beweisen, daß er als Sammler einen durchaus freieren Standpunkt einnahm, denn als Künstler, daß er auch die der seinigen entgegengesetzten Kunstrichtungen wohl zu würdigen verstand. Besaß er doch selbst eine Anzahl von Abgüssen antiker Sculpturen. Dies Alles, ja selbst seine eigenen, dem Künstler unersetzlichen und unentbehrlichen Studien, wurden ihm schonungslos entrissen und, nebst Haus und Mobilien, zur öffentlichen Versteigerung gebracht, die in der damals für Holland unglücklichen Zeit nur die geringe Summe von 16,182 Fl. eintrug. Rembrandt arbeitete nach dieser Katastrophe ruhig fort, und was er in dieser Zeit seines Fallissements schuf, reiht sich dem Besten und Trefflichsten seiner Hand würdig an. Zu dem früheren Wohlstand ist er jedoch nicht wieder zurückgekehrt. Er scheint ein stilles, arbeitsames Leben geführt zu haben, so daß man nicht einmal genau darum wußte, wann und wo er gestorben. Erst neueren Forschungen gelang es, festzustellen, daß der Künstler am 8. October des Jahres 1669 in Amsterdam in der Westkirche begraben worden ist.

Rembrandt hat in zahlreichen Bildern und Radirungen uns seine Züge überliefert. Wenn es hier auch meist ein Studienzweck ist, den der Künstler verfolgt, wenn es ihm selten dabei um stricte Porträtähnlichkeit zu thun ist, so gewährt es doch ein eigenes Interesse, dem Wiederschein dieses einfachen und doch so inhaltreichen Künstlerlebensganges in diesen Selbstbildnissen nachzuspüren. Zu den schönsten

dieser Bildnisse, welche mit der ganzen Kraft und Wärme des Rembrandt'schen Genies uns entgegentreten, gehört das im Louvre befindliche; es stellt den Künstler in der ersten Blüthezeit seines Amsterdamer Lebens dar: jung und glücklich; von ähnlicher Wirkung ist ein Bildniß im Berliner Museum, während uns ein Bild im Wiener Belvedère den altgewordenen Rembrandt vorführt. Wie haben sich in dem letztgenannten Bilde die Züge des Meisters verändert! Der wallende Haarschmuck, das keckſitzende Barett und die energische Haltung sind verschwunden. Der Mund nur hat noch etwas von dem alten Geiste, in ihm glaubt man noch den Kenner und Beobachter des menschlichen Herzens zu erkennen. Die Augen aber, die sonst so frei und kühn, so lebenslustig dareinschauten, sind jetzt müde und zur Hälfte von den matt heruntergesunkenen Lidern bedeckt, auf der Stirn haben Kummer und Sorge ihre traurigen Schriftzüge eingegraben. Es hat etwas Wehmüthiges dieser Wechsel.

Eine so eigenthümliche Erscheinung Rembrandt auch ist, so steht er doch in der Kunstgeschichte ebenso wenig wie andere große Künstler zusammenhanglos, vorgängerlos da. Seine genrehafte Auffassungsweise findet sich schon bei Elzheimer, der durch seine Schüler Lastmann und Pinas auf Rembrandt einwirkte. Auch die Behandlung erinnert in den Arbeiten seiner ersten Zeit an die genannten Meister. Zarte und sorgsame Ausführung, feine, weiche Abtönung und helles Tageslicht sind die charakteristischen Merkmale und Vorzüge der Bilder dieser ersten Zeit. Gerard Dow, der Schüler Rembrandt's, hielt unverändert fest an dieser ersten Manier seines Meisters. Aber letzterer selbst änderte mit zunehmender Praxis und wachsender Einsicht seine Technik. Die saubere, glatte Arbeit, wie sie seine ersten Bilder zeigen, macht einem pastoseren, unvertriebeneren Auftrage Platz. Vorzugsweise liebt er, ungefähr vom Jahre 1633 an, jene geschlossene Beleuchtung, in welcher breite, aber klare Schattenmassen einen schlagenden Gegensatz zu einem scharf einfallenden, nur einzelne Theile treffenden Licht bilden. Ein warmer Ton bräunt und vergoldet dabei das Ganze. Allmälig geht das Machwerk zur höchsten Leichtigkeit und Virtuosität über. In der letzten Zeit des Meisters ist seine Pinselführung und Farbengebung von einer Keckheit und Wildheit, die an Rohheit grenzt, aber von einer Wahrheit und Energie der Wirkung, die bis zur Zauberei geht. In einigen Bildern aus dieser Periode freilich werden die Lichter wieder kühl, die Schatten minder klar, öfters grau und schwärzlich; ebenso verflüchtigt sich zu sehr die feste Form im Zauberspiel der Farbe. Und es gilt vor ihnen, was F. T. Vischer in seiner „Aesthetik" von Rembrandt sagt, daß der Beschauer zwischen Bewunderung der Genialität in Colorit und Stimmung und zwischen Vorwurf gegen eine zur Manier gewordene Auflösung der Würde und Deutlichkeit der Form sich im Schwanken befindet.

Nicht Form und Zeichnung, sondern Farbe und Beleuchtung war Rembrandt Hauptsache, diese der Natur anzunähern und nach den Gesetzen des Helldunkel durchzubilden, Hauptziel. Und es gelang ihm, die Farbe künstlerisch so zu bezwingen, daß sie als solche sich dem Auge kaum mehr zu fühlen giebt. Ohne ihre Kraft und Saftigkeit zu tilgen, verarbeitete er sie fast zur bloßen Licht- und Schattengebung. Man hat Rembrandt den nordischen Meister des Helldunkels genannt, wie Correggio den südlichen. Doch steht ersterer zu letzterem in umgekehrtem Verhältniß, indem bei diesem das Licht und eine allgemeine Helligkeit, worin Alles strahlt, bei jenem hingegen der Schatten und eine allgemeine Dunkelheit, woraus nur Einzelnes in starker Beleuchtung hervorspringt, die vorwaltenden Elemente sind. Während Correggio freundlicher, süßer, entfaltet Rembrandt düsterer, geisterhafter die Zauber des Helldunkels.

Indem man Rembrandt als den Maler des Helldunkels, den „holländischen

Fig. 242. Die Kreuzabnahme. Von Rembrandt.

Correggio", feiert, vergißt man nur zu häufig darüber die anderen zur vollen Werthschätzung des Meisters wesentlich gehörenden Momente: den Reichthum origineller Ideen, die Einfalt und Bestimmtheit des Ausdrucks, die Tiefe und Wahrheit der Empfindung, den Zusammenhang und die Deutlichkeit der Anordnung; Eigenschaften, die nicht minder bewundernswerth sind als seine phantasmagorischen Beleuchtungsspiele. Belege hierfür bieten namentlich des Meisters Darstellungen aus der heiligen Geschichte, die er, von seinem realistischen Standpunkt aus, in seine phantastische Beleuchtungsweise rückt und, genreartig, ganz wie ein Ereigniß seiner Tage behandelt. Mit seiner eigenthümlichen Beleuchtungsweise, mit seiner specifisch malerischen Richtung steht die Art seiner Costümirung in engem Zusammenhang; nicht die groß und einfach niederfließenden Gewänder des griechischen Alterthums boten sich ihm als geeignete Gegenstände für seinen Farbensinn, sondern mehr kamen seiner eigenthümlichen Behandlung die Talare, Rockelore und Turbane des Judenthums entgegen, wie sich dasselbe ihm in seiner Heimath, Amsterdam, einer Welthandelsstadt, präsentirte. In den gebrochenen, reflexreichen, buntfarbigen Seidenstoffen, in dem glänzenden Gold- und Perlenschmuck, in den fremdartig phantastischen, orientalischen Gewandschnitten fand er die fruchtbarsten und wirkungsreichsten Motive für seine Auffassungs- und Malweise. Und jedenfalls glaubte Rembrandt dabei, gleich neueren französischen Malern in ihrer Beduinisirung der Bibel, in der Anschauung der holländischen Juden einen neuen Hebel zur naturwahren Darstellung biblischer Historien gefunden zu haben. Möglich auch, daß diese Jüdelei Rembrandt's mit ein Ausfluß des Sektengeistes der Reformation war, der viel mehr Hebräisches als Hellenisches zeigte und in Holland besonders Wurzel geschlagen hatte. Daher wirkten auch die Trachten und Ausstaffirungen in Rembrandt'schen Gemälden durchaus nicht so wunderlich und barock auf die Zeitgenossen des Meisters wie auf uns; waren doch auch Rembrandt's Landsleute bereits durch eine frühere Kunst an eine ähnlich naive Bearbeitung der biblischen Gestalten gewöhnt. Uns freilich muthen Rembrandt'sche Bilder nicht selten wie phantastische Mummereien an, und diese Phantastik der Gewänder und sonstige Zuthaten, die mit der ungenirtesten Realität sich paaren, lassen die eigentliche Bedeutung dieser Bilder jetzt oft nur schwer erkennen. Hauptwerke auf diesem Darstellungsgebiete sind die Abnahme vom Kreuz in der Münchener Sammlung (Fig. 242), ferner die Ehebrecherin vor Christus in der Nationalgalerie zu London; ein warmer Sinn für Häuslichkeit durchweht eine heil. Familie zu St. Petersburg, und ebenso wohlthuend durch gemüthvolle Auffassung berührt die im Louvre befindliche Familie des Tobias, welche den entschwebenden Engel verehrt. Auch der barmherzige Samariter ebendaselbst ist bezeichnend für die Weise, in welcher der Künstler biblische Gegenstände ganz in den Formen des ihn umgebenden Lebens behandelte. Eine gewisse Vorliebe zeigt Rembrandt für die Geschichte des Simson, die ihn zu verschiedenen Darstellungen begeisterte. Die Blendung des Helden in der Galerie des Grafen Schönborn zu Wien, wie auch zu Cassel, streift in der grausigen Wahrheit an das Widrige. Von großer poetischer Anziehungskraft ist dagegen das Bild der Galerie zu Dresden, welches früher als Gastmahl des Ahasverus galt, gegenwärtig aber richtiger als Simson's Hochzeit unter den Philistern erklärt wird. Hierher gehört auch das berühmte Bild der Berliner Galerie, das nach einer früheren Annahme den tyrannischen Prinzen Adolf von Geldern vorstellt, wie er seinen greisen, eingekerkerten Vater bedroht. Nach der scharfsinnigen Darlegung Koloff's jedoch ist nicht daran zu zweifeln, daß es sich hier um Simson handelt, der von seinem Schwiegervater aus dem Hause seiner Frau ausgeschlossen, den Philistern Rache schwört.

Die derb naturalistische Richtung Rembrandt's konnte Gegenständen aus der antiken Mythe nicht gerecht werden. In einigen solchen Darstellungen, wie besonders in dem Raub des Ganymed, in der Galerie zu Dresden, scheint er geradezu eine Parodie der Antike beabsichtigt zu haben; eine Absicht, die sich aus seiner bewußten Opposition gegen den idealen, mehr plastischen Styl der Malerei wohl erklären läßt.

Auf das Gebiet der Porträtmalerei führt uns eine Reihe zwischen diesem und dem Genre stehender Darstellungen. So die oben erwähnte anatomische Vorlesung, welche, neben den Porträts des Rechenmeisters Copenol und des Bürgermeisters Six*) in der Casseler Galerie, als charakteristisch für die Malweise von Rembrandt's Frühzeit gelten kann. Die sogenannte Nachtwache sodann, im Museum zu Amsterdam, das Hauptbild der mittlern Zeit des Künstlers und im Umfang das größte, welches er gemalt, stellt in bekannten Persönlichkeiten der damaligen Zeit den Aufbruch einer Schützengesellschaft dar. Den Namen der Nachtwache erhielt das Bild wegen seiner in scharfen Contrasten von Licht und Schatten gehaltenen Beleuchtung. Der Künstler soll hauptsächlich durch dieses Werk, wofür er 4000 brabanter Thaler bekam, seinen Ruf begründet haben. Eine berühmte Porträtgruppe ferner ist das unter der Bezeichnung die Staalmeister (d. h. die Aeltesten der Tuchmacher-Innung) bekannte Gemälde im Museum zu Amsterdam, das gewöhnlich, unterstützt von dem Reiz des Helldunkels, als Beleg für die Behandlungsweise der Werke aus seiner dritten und letzten Epoche angezogen wird. Hier, wie in den zahlreichen, fast in allen Sammlungen vorkommenden Einzelporträts, versteht Rembrandt den Kern des Individuums zu erfassen. Seine Seelenschilderung ist nicht selten von der ergreifendsten Wahrheit. Und jedenfalls ist die Porträtmalerei das Gebiet, auf dem man sich ohne Vorbehalt vor dem Genius in Rembrandt beugen und ihn als Meister ersten Ranges anerkennen muß. Gesteht doch selbst ein Winkelmann ein, dessen Anschauungsweise bekanntlich ganz in der griechischen Classicität wurzelt und aufgegangen ist, daß er stundenlang sich in die Betrachtung Rembrandt'scher Köpfe versenken könne. Zwar erzählt man, daß Rembrandt als Porträtmaler sehr gesucht gewesen, doch war er dies jedenfalls nur im Anfang seiner Künstlerbahn. Später, wo er immer eigenwilliger der Natur zu Leibe ging, und diese nur in ihrem ganz spezifisch malerischen Ausdruck erfaßte, wo er der Laune des Sitzenden, der Mode des Tages nicht die geringste Concession machte, war dem großen Publikum, das vor Allem nur getroffen sein will, mit seiner Porträtmalerei sicher wenig gedient. Daher finden wir auch so viele Bildnisse seiner Angehörigen und Freunde, die, indem sie sich malen ließen, mehr dem Künstler als sich selber zu Willen waren, deren Porträts er nach Belieben anordnen und beleuchten und in denen er ungestört neuen malerischen Pointen nachgehen konnte.

Auch als Landschaftsmaler begegnet uns Rembrandt in den Galerien zu Cassel, Dresden, Braunschweig, St. Petersburg, wie in einigen englischen Privatsammlungen. Die Landschaften, in denen sich ein tiefes Naturgefühl ausspricht, sind meist von einem ernsten, düstern Charakter.

Wie die Handzeichnungen, meist Federzeichnungen, sehr charakteristisch für die eigenthümliche Richtung des Meisters und frappante Belege sind für die erstaunliche Beweglichkeit seiner Erfindungsgabe, so auch seine zahlreichen, mit leichter, spielender Nadel ausgeführten Radirungen. Eine Kenntnißnahme der letzteren erst ver-

*) Diese Benennung des Bildes ist einigem Zweifel unterworfen, da die Züge des dargestellten Mannes in schwarzer Kleidung mit anderen beglaubigten Porträts des Bürgermeisters Six, wie es z. B. die bekannte Radirung zeigt, nicht stimmt.

vollständigt das Bild von Rembrandt's Kunstcharakter. Besonders zeigt sich in einigen dieser Blätter sein Compositionstalent von der glänzendsten Seite. Die berühmtesten unter seinen radirten Blättern sind: das sogenannte Hundertguldenblatt (Christus heilt Kranke), die große Kreuzabnahme, die Auferweckung des Lazarus, das große Ecce homo, der Bürgermeister Six, der Judenarzt und die Landschaft mit den drei Bäumen. Die Liebhaberei hat die Marktpreise besonders schöner und seltener Abdrücke von gewissen Platten merkwürdig in die Höhe getrieben; so wurde unter Anderen 1867 auf einer Versteigerung in London ein Abdruck des Hundertguldenblattes, vom ersten Plattenzustand mit 30,000 Francs bezahlt.

Von Schülern und Nachfolgern Rembrandt's sind Gerbrand van der Eeckhout, Ferdinand Bol, Govaert Flink, J. Lievenz und Salomon Koning hervorzuheben; so begabt einige davon sind, so nimmt doch unter ihren Händen die Richtung Rembrandt's einen mehr äußerlichen Charakter an.

(Nach Scheltema, Vosmaer, Kolloff u. A.)

13. Adrian van Ostade.

Als das Mittelalter zusammenbrach und in der Morgenluft einer neuen Zeit die alte Kunst dahinwelkte, schuf sich die letztere in der Genre- oder Sittenmalerei gleichsam eine neue Welt. Die neue protestantische Kirche zeigte sich spröde, selbst feindlich und die verstoßene Kunst zog in die Wirklichkeit hinaus. In der Kunst des Mittelalters war ein gemeinsames, volksthümlich religiöses Element vorwaltend, vor dem das individuelle Gefühl in den Hintergrund trat. Dieses Band war zerrissen und an die Stelle der vorherrschend auf den Stoff sehenden Theilnahme der Gemeinde trat eine, das Hauptgewicht auf die Technik und die Eigenthümlichkeit des Meisters legende, feinzüngige Kennerschaft. Alles zog sich immer mehr auf bloßen Privatgenuß zurück. Ruhig nnd unangefochten entfaltete die Genremalerei ihre höchste Blüthe im Norden, wo der herrschende Naturalismus ihr den Weg geebnet hatte, in protestantischen Ländern, vorzugsweise auf dem Boden der behäbigen Bürgerlichkeit und gemüthlichen Häuslichkeit Hollands und zwar in ähnlicher Parallele mit jenem britischen Humor, der in Shakespeare seine höchste Steigerung erfuhr. Jener Humor ist auch zugleich der Charakter der Genremalerei. Wie der Dichter spielt hier auch der Maler mit dem Großen, mit dem Gewaltigen, während er uns in dem Kleinen das Große, in dem Unscheinbaren, in dem niedrig Geachteten den ewigen Lebensgrund zu offenbaren sucht, dem es entspringt, der ihm einwohnt. Dieser über dem Ganzen waltende freie Geistes- und Liebesblick des Humors, wie das innige Hingeben an die Erscheinung und ihr naives, treues Wiedergeben ist, was uns über die scheinbare Plattheit und Prosa der Motive, über das Wiederspiegeln des im Leben oft Unangenehmen und Widerlichen hinwegträgt und uns damit versöhnt.

Die holländische Genremalerei sondert sich in zwei Gruppen. Die eine liebt die derb komische Bauernwelt mit den groben Ausbrüchen der sinnlichen Natur, die andere

den Kreis der wohlhabenden Stände mit gebildeter Sitte, versteckten, novellenartigen Andeutungen. Während die stille Häuslichkeit und das gesellschaftliche Leben höherer Stände eine gewisse Zartheit des Pinsels und selbst der Farbenwahl erforderte, sagte jenem rohen und sorglosen Treiben mehr ein kecker, leichter Auftrag, ein geistreicher Pinsel zu. Zwei Eigenschaften aber sind den Bildern beider Gruppen gemein, das feinste Gefühl für das Malerische und die größte Meisterschaft der Technik. Der Natur der Gegenstände, wie der Behandlungsweise, ebenso den nicht großen Räumlichkeiten der Liebhaber entsprach der kleine Maßstab der Bilder.

Der berühmteste Künstler der oben zuerst genannten Gruppe ist Adrian van Ostade.*) Von seinen Lebensumständen weiß man, wie von den meisten der holländischen Kabinetsmaler wenig zu erzählen. Im Jahre 1610 zu Lübeck geboren, scheint er erst spät zur Kunst gekommen zu sein, denn die frühesten seiner uns bekannten Werke fallen in die vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts. Zu seinem Lehrer erwählte er den berühmten Porträtmaler Franz Hals in Harlem. Hier traf Ostade mit Adrian Brouwer zusammen, der, wie man sagt, von Hals stark ausgebeutet worden. Die Kunstgeschichte erzählt nämlich von letzteren, er sei in gleichem Maße durstig als faul gewesen, und habe das Wirthshaus der Werkstatt vorgezogen, wo der begabte Brouwer statt seiner und für ihn und seine stets trockene Kehle arbeiten und Geld verdienen mußte. Aus dieser verdrießlichen Lage habe sich — heißt es — Brouwer, durch Ostade über seine Fähigkeiten unterrichtet, mit einem raschen Entschluß befreit, sei entflohen und habe sich in Amsterdam niedergelassen. Ostade aber blieb, nachdem auch er sich von Franz Hals unabhängig gemacht, in Harlem, und scheint schon hier Anerkennung gefunden zu haben. Wenigstens finden wir ihn als Schwiegersohn des angesehenen Malers van Goyen und als glücklichen Familienvater, von einer zahlreichen Kinderschaar umgeben, zufrieden und behaglich, bis ihn die kriegerischen Ereignisse des Jahres 1672 bewogen, seine Habseligkeiten zu verkaufen und Harlem zu verlassen, um in seine Vaterstadt Lübeck zurückzukehren. Er nahm seinen Weg über Amsterdam, und hier, im Mittelpunkt eines sehr regsamen Kunstlebens, gefiel es ihm so wohl, daß er seinen Plan in die Heimath zu gehen aufgab und daselbst seinen Wohnsitz aufschlug. Im Jahre 1685 ist er dort verstorben.

Das hundertfach variirte Thema der Ostade'schen Bilder ist die Idylle der Beschränkung, das beschränkte, dürftige aber zufriedene Leben der niederländischen Bauern, das der Künstler bald bei häuslicher Beschäftigung, bald beim Bierkrug, am liebsten aber auf Märkten und Hochzeiten, an Tagen der Ausgelassenheit uns vorführt. Es ist eine Welt derben, sinnlichen, aber gutmüthigen Wesens. Der Künstler sieht dabei von allen Reizmitteln der Form ab, er flieht gefällige Gestalten und sucht mit Vorliebe die Niedrigkeit und Häßlichkeit auf, um zu zeigen, wie Freude und Glück sich nicht an Schmuz und Lumpen stoßen. Wenn er sich hier ganz den Eindrücken der Wirklichkeit unterzuordnen scheint, so zeigt er sich in Betreff der Anordnung seiner Gruppen, wie der Gemälde überhaupt als Künstler voll Nachdenken und Ueberlegung. Ein Hauptvorzug seiner Bilder ist die von Rembrandt beeinflußte, saftige, gesättigte Farbe; es herrscht ein klarer Goldton vor und unübertrefflich ist sein Helldunkel, namentlich in den vielwinkeligen Räumen spärlich erleuchteter Bauernstuben. Zu der Einfachheit und spielenden Leichtigkeit der far-

*) Ein Bruder Adrians, Isaak van Ostade ist ebenfalls als Genremaler rühmlichst bekannt.

bigen Ausführung kommt die größte Einfachheit und Leichtigkeit in der Bezeichnung des Ausdrucks, so daß er in wenigen Strichen den ganzen Seelenzustand einer Person zu schildern versteht, und daß wir, entzückt vom Gesammteindruck, von der Klarheit des Tons und Harmonie des Ganzen, mit Lust uns wieder in die Einzelheiten vertiefen, und an den Empfindungen und Charakterzügen der Gestalten uns ergötzen.

Unter der großen Zahl seiner Bilder (man zählt 385) gelten als die besten: die Dorfschule und das Familiengemälde im Louvre zu Paris, der Alchymist, der Advokat, die drei lustigen Bauern, in Londoner Sammlungen befindlich, der Leiermann im Museum zu Haag, eine Wirthshausscene und des Künstlers Atelier in der Dresdner Galerie, eines seiner größten Meisterstücke in der Beleuchtung und in der Schönheit des Tons. Auch in seinen Radirungen, von denen wir eine, in Holzschnitt nachgebildet, dem Leser vorführen (Vergl. das Titelbild), zeigt sich Ostade als ein Meister ersten Ranges.

So haben wir in Ostade einen der talentvollsten und durchgebildetsten Künstler zu bewundern, aber auch einen der liebenswürdigsten zu achten, denn liebenswürdig ist, wer mit den Frohen von Herzen froh ist und kleinen Jammer und Hader verlachen kann.

(Nach C. Schnaase, E. Förster u. A.)

14. Paul Potter.

Im Gegensatz der neuen Welt und der Malerei gegen das Alterthum und die Plastik, die sich schon früh durch ein feines Verständniß der thierischen Form auszeichnete, trat das Thierstück sehr spät auf. Selbst Raffael war in der Zeichnung von Thieren noch schwach, und nur die späteren Venetianer zeigen in der italienischen Kunst Sinn für das Thierleben. Aber nicht die Italiener, sondern die thierliebenden Nordländer sollten mit der Entwicklung ihrer Landschaftsmalerei auch die Thiermalerei heraufführen. Während Rubens und seine Schule einer mehr heroischen Behandlung der Thierwelt in Jagd- und Kampfbildern sich zuwenden, genügen sich die Holländer in der unmittelbaren Anschauung ihrer ländlichen Staffagen. Statt der feindlichen Raubthiere, statt des scheuen Wildes machen sie die uralten Freunde des Menschen, die wesentlichen Diener seiner Gesittung, die treuen Hausthiere, zum Gegenstand ihres Studiums. Und unter diesen vom undankbaren Culturmenschen gering geachteten Thierarten ist es wiederum die wichtigste, das Rind, welches jene Künstler mit Vorliebe darstellen.

An der Spitze der holländischen Thiermalerei steht Paul Potter, geboren 1625 in Enkhuizen, einer damals, und bevor ihr Hafen in der Zuiderzee versandete, noch bedeutenden Stadt. Schüler seines Vaters, eines untergeordneten Malers, soll Paul schon frühzeitig, im fünfzehnten Jahre durch Werke seiner Hand die Aufmerksamkeit der Kenner auf sich gezogen haben. Am 6. Aug. 1646 wird er in die Genossenschaft von S. Lukas zu Delft aufgenommen; dort schuf er zahlreiche Bilder, darunter den berühmten „jungen Stier" im Museum des Haags gegenwärtig befindlich (Fig. 243). Bereits 1649 erscheint er als Meister in den Registern der gleichen

Fig. 243. Der junge Stier. Nach Paul Potter.

Körperschaft im Haag. Dort wohnte er im Hause des Landschafters Jan van Goyen und freite im nächsten Jahre die Tochter seines Nachbars, des Architekten Balkeneynde, der ihm anfangs im stolzen Tone als Einem „der blos Thiere male“ die Hand der schönen Adriana verweigert hatte. Um diese Zeit fallen die bedeutendsten Schöpfungen des zur höchsten technischen Vollendung gereiften Künstlers. Im Mai 1652 wandte er sich nach Amsterdam und fand da einen Gönner an dem berühmten Doktor Nikolaus Tulp, den Rembrandt in seiner „Anatomie“ verherrlichte. Er konnte sich dessen nicht lange erfreuen; rasch versiegte dem Künstler die Lebenskraft. Das schöne Porträt, in welchem van der Helst im nächsten Jahre ihn gemalt, zeigt bereits einen gebrochenen Mann, mehr noch Jüngling. Im Januar 1654 wurde er begraben.

Wie wir uns umsonst nach einem persönlichen Lehrer Potters umsehen (sein Vater ist wohl kaum als solcher zu nennen), so ist auch seine Kunst in seinem Geiste nicht unmittelbar fortgepflanzt worden. Er hat zwar Nachahmer gefunden, nicht aber eigentliche Schüler. Diese isolirte Stellung des großen Realisten erklärt sich nur aus dem Wesen seiner Kunst. Sein einziger Lehrmeister ist die Natur. Er hat dieselbe so treu in sich aufgenommen, daß seine Werke nur ihr Evangelium predigen und jedes verwandte Talent auf dieselbe Art der Inspiration hinweisen. Darum tritt seine Erscheinung so unvermittelt aus der kunsthistorischen Genealogie heraus und überragt jeden Modegeschmack. Zu Paul Potter zurückkehren, ist gleichbedeutend mit dem Zurückgehen auf die Natur. Diese Naturwahrheit, auf welcher hauptsächlich sein Ruhm basirt, erzielte er durch eine treffliche vom feinsten Formgefühl beseelte Zeichnung, durch eine außerordentliche Ausführung in einem höchst gediegenen Impasto und eine der gewählten Tageszeit immer entsprechende Färbung. Auch in dem landschaftlichen Theil seiner Bilder, welcher in der Regel in einer flachen Wiesengegend besteht, herrscht eine sehr feine Abtönung in der Luftperspective. Mit wenigen Ausnahmen sind die Thiere klein, und auch die Bilder demnach von sehr mäßigen Dimensionen. Man staunt über den Fleiß, wenn man die Zahl der Bilder Potter's, deren mehr als hundert über ganz Europa verbreitet sind, mit der kurzen Lebensdauer des Künstlers vergleicht. Außerdem kennt man von ihm 18 radirte Blätter von vorzüglicher Schönheit. Zwei darunter sind als Jugendarbeiten des Künstlers aus seinem 18. und 19. Jahre besonders berühmt, das eine „der Kuhhirt“ das andere „der Schafhirt“ genannt. Unter den Zeichnungen nehmen besonders die in Berlin aufbewahrten Skizzenbücher Potters das Interesse in Anspruch, sie bekunden mit welchem Fleiße und in welchem Umfange der Künstler seine Studien machte. Mit dem Stift, der Feder, auch mit Deck- und Aquarellfarben ist hier eine Fülle von Motiven aus der Menschen- und Thierwelt, wie Landschaft gesammelt, darunter selbst Vögel, Blumen und ländliche Geräthschaften. Von den Bildern Potters sind viele in englischem Privatbesitz, weniger reich daran sind die öffentlichen Sammlungen Deutschlands. Eines seiner frühesten Bilder befindet sich in Kassel; verschiedene andere hervorragende sind von dort aus nach St. Petersburg gelangt, das gegenwärtig besonders reich an Potters ist. Darunter befindet sich die hochberühmte „unaussprechliche Kuh“, wie das Gericht der Thiere über den Menschen, eine cyklische Darstellung, welche von Goethe, als ein Muster, in welchem Geiste Thierfabeln von der Malerei zu behandeln seien, warm gewürdigt worden ist. Die heroische Seite des Thierstücks hat Potter nur selten berührt, eine Bärenhetze findet sich im Museum zu Amsterdam. Ein „Orpheus unter den wilden Thieren“ ebendaselbst, scheint als Nachklang älterer Darstellungen (Breughel, Savery) bemerkenswerth.

(Nach T. van Westrheene u. A.)

15. Das Rococo und der Zwinger in Dresden.

Die Wurzel des Wortes Rococo ist dieselbe wie jene der verwandten Bezeichnungen: Barock, rocaille und style rocailleux, welches letztere Wort schon in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts von Schöngeistern gebraucht wurde, um das Veraltete, das Altfränkische, das Zopfige, wie wir sagen würden, zu charakterisiren. Das altfranzösische Wort roc, der Felsen, hat die Grundlage zu allen jenen Wortbildungen abgegeben, die Nachbildung der Felsengrotten in der Architektur, die Vorliebe für das Eckige, Scharfe, Spitzige und Muschelförmige in der Goldschmiedekunst des vorigen Jahrhunderts zur Uebertragung des Begriffs in die ästhetischen Kreise geführt. Welcher Laune oder welchem Zufalle aber speziell den Namen Rococo das Dasein verdankt, ist bis jetzt nicht aufgehellt.

Als Heimath des Rococo gilt Frankreich; von Versailles aus trat es die Reise um die Welt an. Frankreich spielt in der Kunstgeschichte eine eigenthümliche Rolle. Im Mittelalter steht es allen anderen Ländern ebenbürtig gegenüber, im 13. Jahrhundert überragt es weitaus dieselben an Fülle und Tiefe der künstlerischen Cultur. Dann tritt plötzlich ein längerer Stillstand ein und als sich endlich wieder im 16. Jahrhundert ein eifriges Kunstleben regt, üben zuerst die Niederlande, dann Italien eine bestimmende Gewalt. Pierre Puget, der berühmte Bildhauer, ferner der Maler Simon Bouet, ebenso wie Nicolas Poussin können für Italiener gelten. Nicht Trägheit der malerischen oder plastischen Phantasie ließ die Franzosen sich unter das Joch des italienischen Geschmackes beugen, sondern das Gefühl innerer Verwandtschaft, die Uebereinstimmung der italienischen Kunstformen mit den französischen Kunstzielen.

Nachdem um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien die schöne Harmonie der Renaissancebildung zerstört war, drängte sich viel Conventionelles, Erlogenes und Geheucheltes in das künstlerische Schaffen; mit dem bloßen Schein, auf welchen man hinarbeitete, machte sich ein theatralisches Decorationselement geltend und das ganze Ziel der Kunst erscheint, verglichen mit den Aufgaben der früheren Periode, herabgedrückt. Dennoch aber muß zugegeben werden, daß auch die späteren Italiener des 17. Jahrhunderts Kraft und Gewandheit genug besaßen, ihre Absichten wirksam zu verkörpern und eine höfische Kunst schufen, welcher es weder an Vornehmheit noch an sinnlichem Reiz mangelt.

Diese blendenden Eigenschaften empfahlen die italienische Kunst den Franzosen, bei welchen namentlich unter Ludwig XIV. der Hof das Vorbild und der Mittelpunkt des ästhetischen Lebens wurde. Die Künste fanden am französischen Hofe Schutz und Pflege, sie begaben sich dafür in eine vollkommene Abhängigkeit von dem letzteren, ließen Gottesdienst und Frauendienst vor dem Herrendienst zurücktreten. Je mehr sich das französische Königthum zu europäischer Herrschaft entwickelte, je monarchischer wurde das Wesen der französischen Kunst und das Element der Repräsentation, das Scheinheroische, gewann hier so noch eine größere Bedeutung, als in Italien, wo der Abfall vom öffentlichen Leben eine solche Richtung nicht begünstigte, wenn auch Italien die Mittel borgte, jenes Streben zu befriedigen. Das Schloß von Versailles ist das berühmteste und glänzendste Denkmal dieser französischen Hofkunst. Schon die Zeitgenossen Ludwig XIV. waren sich des thea-

Fig. 244. Pavillon des Dresdener Zwingers.

tralischen Eindrucks des Baues wohl bewußt, fanden aber darin nichts Tadelnswerthes. Kein Kunstzweig des 17. Jahrhunderts läßt sich nennen, der nicht den monarchischen Cultus bekennt, von den großen Baudenkmälern angefangen, welche begonnen werden, um das Volk von der glänzenden Macht des Herrschers zu überzeugen, bis zu den Kalenderstichen herab, durch welche alle Ereignisse des königlichen Hauses der Nation in Erinnerung gebracht werden.

Theils die Ausschließlichkeit der eingeschlagenen Kunstrichtung, theils andere mehr zufällige, äußere Umstände führten eine Wandlung herbei. Der höfische Prunk wurde eine lästige Ceremonie, der monarchische Pomp im Zeitalter der Maintenon eine Lüge und ein unerträglicher Zwang zugleich. Mit dem Tode Ludwig XIV. war der Sinn für das Heroische, für das gediegen Prunkhafte erstorben, der Mittelpunkt des höfischen Lebens wurde in das Cabinet und Boudoir verlegt. Die Sitte, die mit dem 18. Jahrhundert aufkam, sich in Paris petites maisons zu erwerben und die Staatskleider des Versailler Hofes dort abzulegen, an sich geringfügig, bezeichnet doch genau die Veränderung der Lebensweise. Auch in den Niederlanden hat, nur wenige Menschenalter früher, ein ähnlicher Uebergang vom Großen und Pathetischen zum Kleinen und harmlos Fröhlichen stattgefunden, auch hier wurde der selige Frieden des stillen häuslichen Daseins verherrlicht. Nur mit dem Unterschiede, daß es die Holländer damit ernst nahmen, das wirkliche, ungeschminkte Privatleben der Bürger den malerischen Sinn fesselte und die Phantasie zu farbensatten Bildern reizte, während es in den höfischen Kreisen Frankreichs bei dem bloßen Spiele blieb. Man band sich hier nur eine Maske vor, um ungestört und unerkannt Freuden genießen zu können, welche der gute Ton, die fürstliche Würde eigentlich verbot, man bewahrte sich aber die Möglichkeit die Maske abzunehmen. Zu den beliebtesten höfischen Spielen gehörten jetzt außer den Caroussels und den militärischen Lustlagern die sogenannten Wirthschaften, Jahrmärkte und Bauerndivertissements.

So war die Atmosphäre beschaffen, in welcher sich die Rococokunst entwickelte, deren Herrschaft vom Beginne des vorigen Jahrhunderts bis zur Mitte desselben währt. Ihre Grundlage könnte besser und gesünder sein; aber künstlerische Rührigkeit, selbst künstlerische Tüchtigkeit kann man der Zeit nicht absprechen. Man rechtfertigt wenigstens theilweise, man erklärt jedenfalls vollkommen die Rococokunst, indem man von Boudoir und Cabinet den Ausgangspunkt nimmt. Unfruchtbar, ja unfähig, sobald es sich um monumentale Aufgaben handelt, erscheint sie überaus rührig, ja schöpferisch in der Herstellung der zahllosen Nippsachen, welche dem intimen, privaten Leben der höfischen Welt dienen und dasselbe verherrlichen. Einzelne Kunstgattungen und technische Weisen treten zurück, dafür erweitert man die Summe des künstlerischen Materials und gründet neue Kunstgewerbe. Das Porzellan wird für Plastiker wie Maler der beliebteste Stoff, die Gouache- und Pastellmalerei floriren. Die Schreiner verwandeln sich in Kunstschreiner, ja, werden selbst Architekten, welche ihre Zimmerdecoration an den Façadenflächen fortsetzen. Die Kleinkünste mit ihrer wesentlich decorativen Tendenz bilden so den eigentlichen Träger des Rococostyls, ihr Vordrängen verschuldet die mannigfachen Sünden des letzteren, in ihnen werden aber auch die Reize und eigenthümlichen Vorzüge desselben am glänzendsten verkörpert.

Die Voraussetzungen des Rococo trafen auch außerhalb Frankreichs öfter zu. Zu jenen gehören: die abgeschlossene Stellung der herrschenden Stände, die Vermischung der Regierungsämter mit Hofdiensten, die Verwerthung der fürstlichen Macht zu schrankenlosem Genusse privater Freuden, der Hang, durch einen idealen

Schimmer dieselben hoffähig zu gestalten, die ästhetischen Gelüste überhaupt zu Haupt- und Staatsaktionen zu erheben. Wo solche Zustände und Anschauungen herrschen, findet der Rococostyl eine heimische Stätte. Es würde wohl schwer halten, unter den zahlreichen Höfen im vorigen Jahrhundert, einen zu nennen, welcher nicht von dem oben geschilderten Geiste getragen wäre. Doch an keinem prägte sich derselbe in einer so klassischen Form aus, wie am kursächsischen Hofe während des Regiments August des Starken und seines nächsten Nachfolgers.

Gottfried Semper läßt sogar, in seinem trefflichen Werke „Der Styl", das eigentliche Rococo nicht in Paris oder Versailles geboren werden, sondern in Dresden. Dort — sagt Semper — ward es unter dem allgemeinen Einfluß der laxen Sitten der Zeit, aber auch unter dem speciellen der Porzellanfabrik, die ungeheuer en vogue war, an dem üppigen Hofe August des Starken und seines Nachfolgers gezogen und gepflegt, von dorther durch eine sächsische Prinzessin und deren Porzellangeräth nach Versailles verpflanzt, wo es seiner höchsten Kultur entgegenreifte. Der Zwinger, das reichste und vollkommenste Specimen eines noch naiven Rococostyls, das japanische Palais, das bestimmt war, mit chinesischen und sächsischen Porzellanen incrustirt zu werden, das Schloß zu Pillnitz, schon eine geistlosere unmittelbare Nachahmung des chinesischen Zopfes, die hervorragendsten unter vielen anderen Denkmälern jener Zeit, die der Residenz Sachsens ihr gegenwärtiges Antlitz ertheilten, sind ebensoviele Typen der verschiedenen Arten des Rococo.

Ohne die Frage nach dem Geburtsorte des Rococo hier weiter verfolgen zu wollen, ist für uns doch die kunstgeschichtliche Bedeutung des Dresdner Zwingerbaues durch obigen Ausspruch Stempers in präciser Weise festgestellt. Der Zwinger ist der allein zur Ausführung gekommene Theil eines großartigen Schloßbauprojectes. Er sollte dem neuen Schloß als Vorhof dienen, wie zugleich als Bühne für Lust- und Prachtaufzüge, für Ritter- und Schäferspiele und sonstige Lustbarkeiten. Diese Intentionen August des Starken fanden einen genialen Architekten an Mathäus Daniel Pöpelmann*), der den Zwingerbau um das Jahr 1711 ausführte. Was den Schloßbau betrifft, so sollten, wie alte Baurisse und ein in der Gemäldegalerie aufbewahrter Prospect von Johann Alexander Thiele nachweisen, auf einem über den Zwingerraum erhöhten Plateau, in der Linie der zwei gegen die Elbe gerichteten Pavillons, zwei stattliche Paläste von mächtigen, den Zwinger überragenden Verhältnissen emporsteigen und die ganze reich mit prächtigen Wasserkünsten geschmückte und belebte Anlage durch einen getrennten, längst des Elbufers emporgeführten, von einer Kuppel gekrönten Prachtbau ihren Abschluß erhalten. Doch ist, wie bereits gesagt, nur der Zwinger zur Ausführung gelangt. Derselbe hat eine oblonge Grundform und umfaßt mit seinen sechs, durch eine einstöckige Galerie verbundenen Pavillons auf drei Seiten einen Hofraum von ungefähr 260 Schritten in der Länge und 170 Schritte in der Breite. Die vierte Seite, auf welche das Schloß zu stehen kommen sollte, war vormals durch eine hohe Mauer geschlossen; gegenwärtig erhebt sich an deren Stelle das von Semper erbaute Museum. Durch drei Portale gelangt man in den Hof, auf dem noch heute das geheimnißvolle Plätschern der Springbrunnen, der berauschende Duft von Orangenbäumen den Eintretenden zur Sommerszeit begrüßt. Die zweistöckigen Pavillons enthalten Säle, geschmückt mit großen Plafondgemälden von italienischen und französischen Künstlern, welche August an seinen Hof berufen hatte, ferner Grotten, Bäder, unter denen namentlich das mit Statuen reich decorirte Nymphenbad üppig angelegt war.

*) Pöpelmann starb als Oberlandbaumeister 1736 in Dresden, 74 Jahr alt.

Anfänglich waren die Säle zu Prunkräumen, zu Tanz-, Spiel- und Speisesälen bestimmt, doch wurden später die Kunst- und Antiquitätensammlungen, wie das Naturalienkabinet hineinverlegt; auch die Galerien, in welchen im Anfang die Orangerie aufgestellt war, wurden später zu diesem Zwecke, dem sie noch jetzt dienen, hergerichtet. Die Dächer der Pavillons sind gebrochen, zeltartig, und waren einst blaubemalt und vergoldet. Allerhand Bildwerk, allegorische Figuren, Guirlanden, Wappen, Muscheln, mit antiken Elementen bunt sich mischend, umspielt in muthwilliger, capricöser, aber doch noch immer maßvoller Laune, als Zierglieder alle Ecken und Mauerflächen. Der plastische Schmuck bezieht sich auf die Bestimmung des Bauwerks und verherrlicht die Eigenschaften des fürstlichen Erbauers als Feldherr wie als Schirmherr der Künste, die Würden, mit denen er geschmückt war, die polnische Königs- und die sächsische Kurwürde (Fig. 244). Bei aller Seltsamkeit und Styllosigkeit sind die decorativen Elemente doch effectvoll angeordnet, ebenso wie die Hauptverhältnisse des Baues mit malerischem Blick berechnet sind. Der Reiz der ganzen Anlage wird durch das Grün der Orangenbäume erhöht, welche von Anfang an die Staffage des Zwingers bildeten, nicht minder auch durch das belebende Element des Wassers, das überall lustig hervorsprudelte. Die Zeit ist nicht spurlos an dem Bau vorübergegangen; der siebenjährige Krieg, der dem Roccoco in Deutschland ein Ende machte, streifte mit rauher Hand darüber hin. Aber immer noch ist der malerische Reiz der Anlage lebendig und zuweilen sogar, wie in stillen Mondnächten, voll Zauber und poetischer Stimmung. Vom verklärenden Mondlicht übergossen, heben sich die langgestreckten Baulichkeiten in eigenthümlich phantastischer Silhouette vom Nachthimmel ab, das Zopfige der Details, die verschnörkelten Zierrathen verschwinden und nur die schönen Verhältnisse, die stark heraustretenden Profile bleiben. Das monotone Geplätscher der Fontainen, das geheimnißvolle Lispeln in den Baumwipfeln des Zwingerwalls wiegt uns dann wohl in allerhand Träume ein, deren Gestalten den Zwingerhof unten bevölkern. Die Caroussels und Mercuriusfeste, die Schäferspiele und anderen glänzenden Divertissements August's des Starken und seines galanten Hofes, von denen die Chronik jener Zeit so viel zu erzählen weiß, leben vor uns auf. Neben den Cavalieren blüht ein ganzer Frauenfrühling hervor, so lieblich, so kokett; und dabei dünken uns diese gepuderten Maiköpfchen so bekannt wie ein altes Lied aus der Kinderzeit, bis uns endlich einfällt, daß wir die Bekanntschaft dieser Damen am Morgen in der Bildergalerie gemacht haben, wo ihre bunten Schatten, von Mengs, der Rosalba Carriera und Andern aufs Papier gebannt, aus goldenem Rahmen auf uns niederschauten. Das Pastell, die Lieblingskunstform des vorigen Jahrhunderts, dieser zarte, leicht sich verflüchtigende Farbenstaub, wie charakterisirt er diese graziöse, mit Allem tändelnde, parfümirte Welt!

(Zum Theil nach A. Springer und G. Semper.)

16. Jan van Huysum und die Blumenmalerei.

Die Blumenmalerei war der heitere Ausgang der dreihundertjährigen niederländischen Kunstblüthe, in welcher der Protestantismus nach und nach auch andern Darstellungsgebieten, als den religiösen, Raum gegönnt hatte. Bereits der fromme Sinn der van Eyck's ließ gern Kräuter und Blumen unter den Füßen der Gottesmutter oder andrer heiligen Männer und Frauen hervorsprießen. Aber erst in den Bildern des Jan Breughel beginnt die Blumenmalerei, in ähnlicher Weise wie die Landschaft, von der Figurenmalerei sich loszuringen. Noch vereint er zwar, der „Blumenbreughel", wie man ihn nannte, Beides, Landschaft und Blumen. Ja die Fülle von Rosen und sonstigem Blühenden, womit er die Compositionen des Hendrik van Balen, Rottenhammer u. A. begleitet, hat überdies eine mythisch-allegorische Bedeutung, als Attribut der Göttin Flora oder der Allernährerin Erde. Aber sie erfüllt doch, bewußt oder unbewußt, auch noch einen andern Zweck. Sie ist ein neues decoratives, oder vielmehr colorisches Element, und bietet als solches dem grünlichen Fleisch, den rosenrothen Extremitäten jener pseudo-italisch-holländischen Götterschaft siegreich die Spitze.

Besser als Rubens (seiner gewaltigen Erscheinung können wir auch hier nicht aus dem Wege gehen) hat wohl Niemand dies coloristische Element begriffen und gehandhabt, — nur daß ihn die fröhliche Derbheit seiner Natur den Blüthen die Früchte vorziehen ließ. Statt eines Dutzend Beispiele aus seinen kirchlichen und geschichtlichen Bildern wollen wir nur das prachtvolle Fruchtgehänge mit den fünf ebenso prachtvollen nackten Jungen der Münchener Pinakothek anführen; wir kennen Nichts Aehnliches, wie hier Traube, Apfel und Pfirsich mit dem üppig leuchtenden Kinderfleisch wetteifern. Aber solcher Wettstreit ist eben wiederum nur eines Rubens Sache.

Mehr zu den Blumen zieht ein sanftes, religiösen Empfindungen zugewandtes Gemüth seinen Freund David Seghers, den Schüler und unmittelbaren Fortsetzer Jan Breughels; ja er ist der Erste, der sich ihnen ausschließlich hingiebt, und ihre Darstellung zunächst, ohne sie völlig unabhängig zu machen, in eigenthümlicher Weise von der figürlichen ablöst. Wenn sonst das Jesuskind und seine himmlischen Gespielen sich an Rosen und Lilien, auch wohl an Pflaumen und Aprikosen ergötzten, so windet sich jetzt, von einem Rahmen barocker Architektur und eintöniger Farbe getragen, ein Geflecht der herrlichsten Blüthen aller Art, von Schmetterlingen und kleinen Vögeln umflattert, mit kleineren und kleinsten Insecten, wie lebenden Juwelen bereichert, hier um das Bild der allerheiligsten Jungfrau, dort um die Büste des geistlichen Paladins Ignatius von Loyola, unter dessen Panier der Künstler sich eingereiht. Zuweilen erscheinen diese Mittelbilder in natürlicher Farbe, und ebensolche Kinderengel zeigen sich auch außerhalb zwischen den Blumen: sie pflegen dann von Cornelis Schut gemalt zu sein; öfter sind sie als Relief in weißgrauen oder tiefbräunlichen Tönen (wohl gar von dem in solcher Aufgabe vorzüglichen Erasmus Quellinus) behandelt.

Selbstredend treten bei der letzteren Weise die Blumen immer siegreicher in den Vordergrund, ja das Mittelbild scheint bald nur noch dazu da, die einmal be-

liebte ornamentale Form der Umrahmung zu motiviren, deren sich noch J. de Heem mit vollendeter Meisterschaft und in größeren als den ihm sonst gewöhnlichen Verhältnissen bedient hat. Andrerseits hat man sich einmal daran gewöhnt, das Relief

Fig. 245. Blumenstück. Nach Jan van Huysum.

als Gegensatz der farbigen Blüthenpracht von ihr umschimmert zu sehen, und von seinem Ehrenplatze verdrängt finden wir es sofort als Schmuck von Bronze- und Porphyrvasen wieder. Daneben erscheint jetzt das Feston, an beiden Seiten aufgehängt, in schöner Symmetrie gegen die Mitte sich senkend. Auch dies

Motiv hat de Heem besonders geistvoll in einem Bilde des Berliner Museums behandelt.

So ist denn die Kunst endlich dazu gelangt, die Blumen dreist und gleichsam ohne Entschuldigung als berechtigte Hauptsache hinzustellen, wozu denn sicher die wohlbekannte Leidenschaft des sonst so ruhigen Holländers für wirkliche Blumen in steigender Wechselwirkung geholfen hat. Vase und Marmortisch, auch noch so kunstvoll geadert, die Gartenlandschaft mit ihrem duftigen Grün und ihren halbversteckten Statuen sind fortan nur der mächtigen Sträuße wegen da, in denen der feurige Mohn und die Centifolie, die atlasgestreifte Tulpe neben der dunkelblauen Iris, das satte grünliche Weiß der Levkoje und der zart bestäubte Sammt der Aurikeln mit jedem andren Schmuck der Beete zu einer vollstimmigen Farbensymphonie berauschend zusammen klingt. So sind die Werke Jan's van Huysum geordnet, dem man mit Recht von jeher unter glänzenden Rivalen wie Rachel Ruysch und Abraham Mignon den ersten Preis zuerkannt hat. Was sollen wir über die Weisheit der Composition, die Vertheilung der Massen, das Spiel der Schlagschatten und Wiederscheine, das Vor und Zurück und den Reiz der Durchsichten — oder in's Einzelne gehend über den Thautropfen, der dort am vollen Busen der Rose bebt, und über den gaukelnden Schmetterling sagen? Das Wort würde sich vergebens mühen die Vorzüge des sinnigen Meisters, die Schönheiten seiner Blumenstücke zu schildern. Lassen wir den beifolgendeu Holzschnitt (Fig. 245) für uns sprechen; fehlt ihm auch der Farben bezaubernder Einklang — man wird doch die wunderbare Kunst van Huysums darin wiederfinden.

Und der Künstler? Er wurde 1682 zu Amsterdam geboren, woselbst er im Jahre 1749 auch gestorben ist. Sollen wir zum Schluß das verdrießliche Geschwätz seines alten Biographen, von thörigter Eifersucht auf eine weder junge noch verführerische Frau, von einem mißrathenen Sohne, von engherzigen Künstlerneid und einem verarmten Alter nachsagen?

Erzählen wir lieber, daß der Gärtner, Woerhelm hieß er, der ihm vor Allen seine Beete zum Studium preißgab, noch heute dafür unter den Blumenfreunden Hollands berühmt ist, und getrösten wir uns, daß ein Meister wie dieser, welch' Loos ihm auch sonst gefallen, unter seinen Blumen, wirklichen und gemalten, an Künstlerseligkeit nicht den Beglücktesten wird nachgestanden haben.

(Nach H. v. Blomberg).

17. Die Kunst im 19. Jahrhundert.

Am Schluß der Bilderreihe, welche den Gang der Kunstgeschichte bis in die Rococozeit vorführte, geben wir in Folgendem noch einige Andeutungen über die Kunst unseres Jahrhunderts.

Wir sahen das altgewordene Kunstvermögen im Rococo noch einmal aufflackern und dann um so erschöpfter hinsinken. Zwar versuchen einzelne Künstler, wie Mengs, aus dieser Versunkenheit sich emporzuraffen und einer tieferen idealen Anschauung wieder Geltung zu verschaffen; aber, vom Eklekticismus niedergehalten, blieb ihr Streben ohne nachhaltige, ohne jede reformatorische Wirkung. Erst unter dem Einfluß der französischen Revolution, die zu einem Umschwunge aller Lebensverhältnisse führte, sollte auch die Kunst zu neuem, frischem Leben erwachen. Das Bad der Wiedergeburt war abermals die Rückkehr zur Antike. In Frankreich führte die politische Bewegung darauf hin; in Deutschland war die Wissenschaft die Vermittlerin. Winckelmann vor allem, sodann Lessing und Goethe wiesen gegenüber der Entartung der Kunst auf das classische Alterthum. Reiner und wirksamer denn anderwärts wurde für die deutsche Kunst die auf dieser wissenschaftlichen Grundlage gewonnene Erkenntniß und das Verständniß der Antike.

Nachdem die Engländer Stuart und Revett durch ihre Aufnahmen die richtige Anschauung des rein Classischen, des Griechischen, gewährt hatten, war es auf dem Gebiete der Architektur in Deutschland Karl Friedrich Schinkel, der die wissenschaftlich neugeborene griechische Baukunst wieder in's Leben einführte und hiermit ein künstlerisches Princip, das bis dahin blos in schulmäßiger Uebung ein theoretisches Dasein geführt hatte, in seiner allgemeinen praktischen Bedeutung zur Geltung brachte. Er wußte in seinen zahlreichen Bauten und Entwürfen die griechischen Formen in genialer Weise, mit schöpferischer Freiheit, für die verschiedensten Bedürfnisse des modernen Lebens verwendbar zu machen. Als seine Hauptwerke gelten: das Schauspielhaus, das Museum und die Bauakademie zu Berlin, der Entwurf zur Orianda für die Krim u. A. Ohne eigentliche Nachfolge geblieben, leben des Meisters Traditionen doch in dem Wirken seiner Schüler fort. Zu den bedeutendsten derselben gehören Persius, Strack, Stüler u. s. w. Reiche Anregungen wurden der Architektur in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts in Baiern, insbesondere in München, zu Theil, wo unter der Regierung König Ludwig's sich ein reges Kunstleben entfaltete. Kirchen, Paläste, öffentliche Gebäude aller Art entstanden, an welchen sich alle Style probirten. Leo v. Klenze, der im Anfang der Münchener Kunstaera vom größten Einfluß war, übte (in der Glyptothek, Pinakothek, Walhalla, Ruhmeshalle) vorwiegend die antiken Bauformen. Nach ihm ist Friedrich Gärtner zu nennen, der verschiedene Bauten (Siegesthor, Ludwigskirche, Bibliothek, Wittelsbacher Palast u. s. w.) im römischen und besonders im romanischen Styl ausgeführt hat. Den altchristlichen Styl vertrat Ziebland (Basilika des heil. Bonifacius) und den gothischen Ohlmüller (Aukirche). Die bunte Stylkarte Münchens wirkt auf das künstlerisch gebildete Auge unruhig und nicht eben wohlthuend; immerhin aber gab jene Münchener Bauperiode in ihrem regen Streben den Anstoß zu einer größeren Vertiefung in das Studium der verschiedenen Style. Heinrich Hübsch

in Carlsruhe suchte in seinen Bauten den altchristlichen und romanischen Styl weiter zu führen. Für den gothischen Styl bot sich in der Wiederaufnahme des Kölner Dombaues eine treffliche Schule, aus welcher u. A. Fr. Schmidt in Wien hervorgegangen ist, der gegenwärtig in Deutschland als der bedeutendste Gothiker gilt. Auch H. Ferstel hat sich durch einen gothischen Bau, die Wiener Votivkirche, einen Namen gemacht. Noch ist unter den Architekten Wiens, wo in jüngster Zeit eine große Bauthätigkeit sich entwickelte, Th. Hansen hervorzuheben, der vom Studium der griechischen Baukunst ausgeht. Der namhafteste Vertreter der Renaissance endlich ist Gottfried Semper in Zürich, der Erbauer des Theaters und des Museums zu Dresden. Noch Andere, wie Eisenlohr, Leins, Zanth u. s. w., welche alle, mit bald mehr, bald weniger Glück und Geschick, die vorhandenen Bauformen für die modernen Bedürfnisse zu verwerthen wissen.

Wie sich die französische Republik am Alterthum begeisterte, so glaubte auch das erste Kaiserthum seine moderne Cäsarengröße nicht besser verherrlichen zu können, als indem es die Denkmale des alten Cäsarenthums nachahmte. Ein tieferes Verständniß und Studium des Alterthums, wenn auch immer mehr des römischen als griechischen, zeigten zuerst wieder Percier und Fontaine, welche lange Zeit die einflußreichsten Repräsentanten der classischen Richtung waren. In freierer lebensvollerer Auffassung folgte derselben in der Neuzeit der kürzlich verstorbene Hittorf aus Köln, als dessen Hauptwerk St. Vincent de Paul gilt. Ebenso hat ein Deutscher, Gau, den bedeutendsten neugothischen Bau in Paris, die Kirche St. Clotilde, entworfen. An der Spitze der französischen Gothiker steht Viollet-le-Duc, der berühmte Kenner der mittelalterlichen Architektur. Die erfolgreichste Thätigkeit hat diese Richtung bis jetzt in Restaurationsarbeiten entwickelt. In einer edeln italienischen Renaissance schufen noch Lacornée, Duban, Visconti, während die Architektur des zweiten Kaiserreichs in die Geleise des Barockstyls und des Rococo eingebogen ist. Luxus und Prunksucht wollen einen edleren künstlerischen Gedanken nicht mehr aufkommen lassen.

Auch England, wo ebenfalls viel und opulent gebaut wird, schlug anfänglich eine strengere, aber zugleich ziemlich nüchterne classische Richtung ein, die aber später mit einer eklektischen vertauscht wurde, in welcher, neben den Stylen des Abendlandes, selbst die muhamedanische und indische Architektur ihre Verwendung finden. Am frischesten und eigenthümlichsten bewegen sich noch die englischen Architekten in ihrer heimischen Gothik. Als das bedeutendste Werk in dieser Richtung ist das von Barry ausgeführte Parlamentsgebäude zu nennen.

Einen dem Wesen des modernen Ideals entsprechenden neuen Styl vermochte bis jetzt die Baukunst nicht zu schaffen. Hierzu fehlt es unserer Zeit, als einer Uebergangszeit, an der Vorbedingung, an einem Alles umschlingenden und belebenden Gemeingefühl, welches, wie in früheren Kunstepochen, die objective Gestaltungsfähigkeit einer Naturkraft hat. Daß ein neuer Styl sich nicht improvisiren läßt, das haben die in München unter König Max gemachten Versuche zur Genüge dargethan. Noch der meisten Originalität begegnet man in den großartigen Nutzbauten der Gegenwart, in Fluß- und Thalüberbrückungen. Aber auch der Kunstbau unserer Zeit bietet, bei allem unruhig Suchenden und Eklektischen, vieles Tüchtige und Anerkennenswerthe, Vieles, das zu frohen Hoffnungen für die Zukunft der Architektur berechtigt. Die Gewähr für ihre Entwickelungsfähigkeit liegt in der Aneignung und Neubelebung der überlieferten alten Bauweisen; denn auch ein neuer Styl kann nicht etwas absolut Neues schaffen, sondern wird doch nur immer die früheren Style zu Momenten eines neuen organischen Ganzen umbilden.

Wenden wir uns der Plastik zu. So ungünstig sich ihr die modernen Culturformen erweisen, so wenig ihr die mehr malerisch gestimmte Phantasie unserer Zeit entgegenkommt, so sollte doch auch sie einen Wiederaufschwung erleben. Das Studium der Antike, vermittelt durch Winkelmann's, des Vaters der Kunstwissenschaft, epochemachendes Wirken, durch die Auffindung von Kunstwerken aus der besten Zeit griechischer Sculptur, führte auch hier wieder zum innigeren, sorglicheren Anschluß an die Natur, wie zugleich und hauptsächlich zu einer höheren und geläuterten Auffassung derselben. Dem Italiener Antonio Canova gebührt das große Verdienst, der Erste gewesen zu sein, der, Ende des vorigen Jahrhunderts, gegen die malerischen Verirrungen der Zeit Front machte und die Plastik wieder im Sinne der ewigen Gesetze dieser Kunst auffaßte. Eine glatte Weichheit der Formen, eine gesuchte Grazie der Bewegungen trübt nicht selten die Wirkung seiner Arbeiten; wie man aber auch vom absoluten Werth derselben denken möge, kunsthistorisch ist Canova der Markstein einer neuen Zeit. Fast keiner seiner Zeitgenossen konnte sich seinem Einfluß entziehen. In ähnlicher Richtung betheiligten sich so an dieser Neubelebung der Plastik der schwedische Bildhauer Sergell, der Franzose Chaudet, der Engländer John Flaxmann und die Deutschen Trippel und der liebenswürdige Dannecker. Letzterer zeigt, wie in seiner Ariadne und seiner Schillerbüste, einen besonders feinen Natursinn und eine ebenso edle Charakteristik. Alle die genannten Künstler aber überstrahlte der Däne Bertel Thorwaldsen, in dem ein wahrer Hellene geboren war. Seine Gefühlsfrische und Naivetät, seine gründliche Kenntniß der lebendigen Natur und sein untrüglicher Instinkt für das Kunstschöne, für das plastisch Wirksame, befähigten ihn zu Schöpfungen, die sich mit der Antike messen können. Von dem Reichthum und der Kraft seiner Phantasie zeugt eine lange Reihe von Werken, seine Lebensbeschreiber zählen deren 560 auf. Darunter befinden sich Denkmäler, griechische und christliche Stoffe in Reliefs, Statuen und Gruppen. Dem christlichen Stoffgebiete wendete sich Thorwaldsen erst in seinen späteren Lebensjahren zu; das Gebiet, auf dem sich sein Genius am freiesten und herrlichsten offenbart, bleibt das Idealgebiet. Neben dieser von der Antike ausgehenden idealistischen Sculptur machte sich auch bald eine stylistisch ungebundenere, mehr realistische Richtung geltend. Zunächst durch Johann Gottfried Schadow, der in seinen Feldherrnstatuen zu Berlin vorwiegend nach lebendiger Auffassung und scharfer Charakteristik der individuellen Erscheinungen strebte. Das nordische Naturell, die geschichtlich monumentalen Aufgaben, welche der Plastik neuerdings immer mehr zu Theil wurden, begünstigte diese Richtung, und Christian Rauch sollte der Meister sein, der sie zur Vollendung führte. In seiner langjährigen Wirksamkeit, die vorzugsweise der Sculptur des historischen Denkmals gewidmet war, wußte er der naiven Erfassung des Individuellen ihr Recht zu wahren, ohne den Stylgesetzen seiner Kunst etwas zu vergeben. Von seinen zahlreichen Werken sei hier nur die kolossale Reiterstatue Friedrichs des Großen zu Berlin genannt. Rauch's Bedeutung aber ruht nicht allein in seinen Werken, sondern auch in dem Einfluß, den er auf einen großen Kreis begabter Schüler ausübte. Erbtheil dieser Schule ist, neben dem monumentalen Sinn, die feine Durchbildung der Form. Dieser Schule gehören F. Drake, Schievelbein, Bläser, A. Fischer, Kiß, Kalide, Haagen, Wolf und Begas in Berlin an. Vor Allen aber ist hier Rietschel zu nennen, der, durch seine charaktervolle Lessingstatue, durch sein Lutherdenkmal, einer der hervorragendsten Bildhauer dieses Jahrhunderts geworden ist. Durch Rietschel wurde die Rauch'sche Schule nach Dresden verpflanzt; aus der Werkstatt Rietschels sind daselbst Schilling, Kietz, Donndorf, Dorer hervorgegangen. Noch ist in Dresden H. Hähnel sehr erfolgreich thätig, der je-

doch mehr wieder von antiken Anschauungen ausgeht, wie sie durch Thorwaldsen erneuert worden sind. Denselben Ausgang zeigt der phantasievolle L. Schwanthaler, der in der Glanzzeit des Münchener Kunstlebens dort die Plastik vertrat; doch sind die meisten seiner Arbeiten zu flüchtig ausgeführt, zu decorativ behandelt. Schüler Schwanthalers sind Widemann, Brugger, Knoll in München und Fernkorn in Wien.

Die übrigen Nationen können sich auf plastisch monumentalem Gebiete nicht mit der deutschen messen; so viel auch in Frankreich von Seiten des Staates für die Kunst gethan wird, so zahlreich die Monumente sind, welche England errichtet, in keinem Lande sind Denkmäler von solchem monumentalen Gepräge vorhanden, wie sie die deutsche Sculptur und besonders die Rauch'sche Schule aufweisen kann. In Frankreich fallen derartige Arbeiten meist in's Decorative, in's Theatralische, oder wie die Werke von David d'Angers in's naturalistisch Stylose. Die Schule des Letzteren hat in Frankreich die an das antike Formengerüste sich anlehnende Richtung Bosio's abgelöst und auch nach Belgien hin Einfluß ausgeübt, wo indeß die Plastik neben der Malerei geringere Pflege erfährt. David's beste Leistungen sind Porträtbüsten. Mit den meisten Erfolg bewegen sich die französischen Künstler in der Genreplastik, ein Gebiet, das auch von den Engländern nicht ohne Glück gepflegt wird. Die italienische Plastik hat sich über das von Canova Geleistete nicht zu erheben vermocht und häufig genug läßt sie sogar die Grundbedingungen des plastischen Styls vermissen; doch hat sie wenigstens die alte sichere und glänzende Marmortechnik sich zu wahren gewußt. Dem Kreis von Künstlern aller Nationen, welcher in Rom die Schultraditionen Canova's und Thorwaldsen's fortpflanzte, gehörte und gehören theilweise noch die Italiener Tenerani, der Engländer Gibson, der Holländer Kessels und die Deutschen Martin Wagner, K. Steinhäuser und E. Wolf an.

Auf dem Gebiete der Malerei war Asmus Carstens derjenige, welcher zuerst wieder eine Welt reiner Poesie, keuscher Schönheit uns erschloß, indem er die Blicke auf die Antike lenkte, auf ihre hohe Einfalt und bescheidene Grazie. Carstens fand in Rom Mitstrebende in Schick, Wächter, Koch; doch konnte die Malerei nicht innerhalb dieser antikisirenden Richtung stehen bleiben. Sie hatte ihrem Wesen nach zu einer tieferen Erwärmung der Form fortzuschreiten und jene Stoffe zu ergreifen, welche dem Maler jenen Ausdruck tief-innerlichen Seelenlebens entgegenbringen, der den classischen Stoffen und Mythen fehlt. Von großem Einfluß auf diesen zweiten Schritt der künstlerischen Phantasie war die Bewegung der Geister in Deutschland, welche, von der romantischen Dichterschule und dem allmälig immer lebendiger auftauchenden Nationalitätsbewußtsein angeregt, die Welt in allen ihren Culturformen neu aufbauen wollte. Ein Kreis befreundeter deutscher Künstler, welcher sich in dem zweiten Decennium dieses Jahrhunderts in Rom zusammenfand, wurde der Träger dieser zweiten romantischen Richtung. Zu diesem Kreise gehörten Peter Cornelius, Friedrich Overbeck, Julius Schnorr v. Karolsfeld, Philipp Veit, Wilhelm Schadow u. A. Statt der Entfremdung in der Kunst trachtete man wieder nach dem Vaterländischen, man sah von der Antike ab und nur auf das Mittelalter. Die altitalienischen und altdeutschen Meister wurden die Muster dieses Künstlerkreises. Mochte man auch auf diesem Wege zuweilen zu tief in die Enge und Befangenheit des mittelalterlichen Empfindens und Darstellens sich verlieren, so fand man doch so den geistigen Urgrund, die Innerlichkeit und Innigkeit des Schaffens wieder auf und lernte wieder in lebendiger Begeisterung aus dem eigenen Herzen schöpfen. Die Beschäftigung mit der Freskomalerei in

der Casa Bartholdi und Villa Massimi erweiterten den Blick der jungen Künstler und führte sie auf die Bedeutung einer ernsten monumentalen Malerei hin. Bald darauf wurden durch die Heimkehr der einzelnen Meister nach Deutschland die Keime dieses neuen Kunstlebens in den vaterländischen Boden verpflanzt, wo sie in mannigfaltigster Gestalt reich erblühen sollten. Nur einer von den Genossen, Overbeck, blieb in Rom zurück und, in einer streng kirchlichen Kunst, der romantisch religiösen Richtung getreu, welche den Ausgangspunkt der neu-deutschen Malerei bildet. Am großartigsten entwickelte sich der männliche Geist des Cornelius, der aus der romantischen Periode eine Kraft und Energie der Charakterdarstellung, Bewegtheit und Gluth der Handlung sich rettete, wie sie in der deutschen Kunst seit den Zeiten Dürer's nicht wiedergesehen worden war. Cornelius ging zunächst nach Düsseldorf, bald darauf aber nach München. Hier war der in der Fremde wiedergeborenen Kunst in König Ludwig ein Schützer und Förderer erstanden, wie die Kunstgeschichte nur wenige kennt. In möglichster Ausdehnung wußte der kunstbegeisterte Fürst die besten Kräfte der deutschen Kunst für seine monumentalen Pläne zu gewinnen und zu erhöhter Thätigkeit anzuspornen. Das, was jener deutsche Künstlerkreis in Rom angestrebt hatte, sollte auf diesem Boden zur Reife gedeihen. Die Münchener Schule mit ihrem großen historischen Styl trat in's Leben. Cornelius, die Seele derselben, schuf seine Freskowerke für die Glyptothek, Pinakothek und die Ludwigskirche. Sein letztes und umfangreichstes Werk, in welchem sich die Ideen-Fülle und Tiefe des Meisters gipfelt, sind seine Camposanto-Compositionen für Berlin. Unter den Schülern des Cornelius ragt W. v. Kaulbach hervor, dessen Hauptwerk der Freskenschmuck des neuen Museums zu Berlin ist. Von der vortheilhaftesten Seite zeigte sich des Künstlers Eigenartigkeit in den Compositionen zu Reinecke Fuchs. Die Glanzzeit der Münchener Schule wird, neben Cornelius, durch H. Heß, Schraudolph und besonders J. Schnorr vertreten, der, ebenso wie Cornelius, aus der romantischen Befangenheit der römischen Zeit sich herausarbeitete und in seinen Darstellungen aus der deutschen Heldensage und Kaisergeschichte im Münchener Königsbau einen großen Styl entwickelte. Auch der hochbegabte Landschaftsmaler K. Rottmann ist hier zu nennen, auf dessen Schöpfungen derselbe hohe Ernst, wie auf den Werken der vorhergenannten Künstler, ruht. Zu den Principien der Münchener Schule bekennt sich ferner M. v. Schwind, bekannt durch eine Reihe anmuthiger romantischer Schöpfungen, während Genelli dagegen, der ebenfalls die meisten und besten seiner Werke in München schuf, die antikisirende, von Carstens eingeschlagene Richtung fortführte. In unserer Zeit hat sich in München, gegen den zeichnerischen directen Idealismus der älteren Schule, eine Reaction gebildet, welche unter Anführung von Ferdinand und Karl Piloty mehr eine spezifisch malerische Wirkung nach französischem Muster anstrebt; doch ist dieser coloristische Realismus bis jetzt nur den von Haus aus naturalistischen Fächern der Genre- und Landschaftsmalerei zugutegekommen. Letztere Fächer finden gegenwärtig in München eine ausgezeichnete Pflege. Wir nennen nur die Schlachtenmaler Peter Heß, der jedoch mehr der älteren Richtung angehörte, die Adams, Horschelt, den Thiermaler Fr. Voltz und den Landschaftsmaler Schleich.

Neben der Münchener entstand in den zwanziger Jahren die Düsseldorfer Schule unter Wilhelm Schadow. Im Gegensatz zu der gedankenhaften, mehr plastischen Richtung, welche sich in München hauptsächlich durch die Freskomalerei herausgebildet hatte, gingen die Düsseldorfer, deren Thätigkeit vorwiegend der Oelmalerei gewidmet blieb, mehr auf die Natur und die Ausbildung der Farbe aus.

Die Anfänge der Schule charakterisirt eine weichliche, sentimentale Empfindung und lange blieb ihren Werken, trotz der malerischen Grundtendenz, eine gewisse Scheu vor der saftigen Fülle des Lebens und vor feurig dramatischer Bewegung, ein Ueberschuß an Reflexion, ein Mangel an Naivetät. Mit Ed. Bendemann galten K. Sohn und Th. Hildebrandt als Stützen der Schule. Die Elegien des Ersteren, wie die Dichtern entlehnten Kinder- und Frauengestalten der beiden Letzteren sagten der unhistorischen Stimmung der Zeit vortrefflich zu. Mehr der geschichtlichen Sphäre wendete sich Lessing in seinen Reformationsbildern zu, die den Künstler sehr populär gemacht haben. Am freiesten und glücklichsten entwickelte sich jedoch Alfred Rethel, der, ledig von aller sentimentalen Romantik, in seinen Werken einen echt historischen Styl entfaltet. Einen tüchtigen Vertreter der religiösen Richtung besitzt die Düsseldorfer Schule an F. Deger. Als Genremaler sind Camphausen, Schrödter, Jordan, Hasenclever, Tidemand u. s. w. zu nennen; als Landschaftsmaler neben Lessing besonders J. W. Schirmer, der auf eine ideale Composition das Hauptgewicht legte. Seine stylistische Richtung hat jedoch in Düsseldorf wenig Nachfolge gefunden. Die jüngere Schule folgt, ebenso wie das junge München, ohne Vorbehalt der Fahne des Realismus. Auf sittenbildlichem Gebiete sind Knaus und Vautier, auf landschaftlichem Andreas und Oswald Achenbach die Bannerträger.

An den übrigen Orten Deutschlands, welche ein Kunstleben pflegen, zersplittern sich die Richtungen. Auf Berlin ist das dortige Schaffen von Cornelius und Kaulbach ohne wesentlichen Einfluß geblieben, vorwiegend und besonders in neuerer Zeit huldigt man coloristischen Tendenzen. Während die Historienmaler Kolbe, Wach, v. Klöber und Carl Begas noch früheren Richtungen zugethan waren, bezeichnen die geistreichen und lebendigen Bilder A. Menzel's den Uebergang zum Naturalismus der Gegenwart. Magnus, Schrader und Richter sind vorzügliche Porträtmaler. Noch sind als Genremaler Ed. Meyerheim und Carl Becker und als Pferdemaler Krüger und Steffeck zu nennen. In Dresden kreuzen sich Münchener und Düsseldorfer Einflüsse. Erstere von Schnorr, letztere von Bendemann dahin verpflanzt. Vom volksthümlichsten Klange ist der Name Ludwig Richter's, eines Künstlers, der durch seine köstlichen Illustrationen viel zur Wiederaufnahme des Holzschnittes beigetragen hat. In Frankfurt bilden Ph. Veit und Steinle für die ernste historische Malerei einen Mittelpunkt. Der Ruf Wiens als Kunststadt knüpft an die Namen Führich, Rahl und Waldmüller an. In Weimar endlich schafft der phantasievolle Preller seine Landschaftsdichtungen, einer der wenigen Künstler, welche in der Landschaftsmalerei noch einer idealistischen Richtung folgen.

In Frankreich*) hatte die Revolution von der gezierten Oberflächlichkeit zu einer ernsten Auffassung der Kunst, zum Studium der Natur, zu den Erinnerungen an das republikanische Alterthum zurückgeführt, nur hatte der Gründer der neuen Schule, Jacques Louis David, das akademische Modell für die Natur und den theatralischen Pathos für den Ausdruck der Begeisterung genommen. Gegen diese sogenannte classische Richtung, welcher Drouais, Girodet, Gérard, Gros, Guérin folgten, erhoben sich die Romantiker, welche durch energischen Realismus die französische Kunst in neue Bahnen lenkten. Das Zeichen zu diesem Umschwung gab Géricault in seinem „Untergang der Medusa". Emancipirung von allen akademischen Regeln, Alleinherrschaft der individuellen Phantasie des Künstlers und

*) Man lese: J. Meyer, Geschichte der modernen französischen Malerei. Leipzig, Seemann, 1866.

eine ganz specifisch malerische Auffassung waren die Losungsworte der romantischen Schule. Eugène Delacroix war das Haupt derselben, wohl der größte Colorist der Gegenwart. Den Einseitigkeiten der Romantik trat Ingres mit seiner idealen Kunstweise entgegen; sein bedeutendster Nachfolger ist Hippolyte Flandrin, Frankreichs erster religiöser Maler. Zwischen den Idealisten und Romantikern steht der empfindsame Ary Scheffer. Aus der romantischen Richtung entwickelte sich die realistische Geschichtsmalerei, an deren Spitze Paul Delaroche steht, ausgezeichnet durch echt malerische Charakteristik und ergreifende Farbenpoesie. Ebenfalls Realist ist Horace Vernet, in dessen kühnen und lebendigen Soldatenbildern eine wesentliche Seite des französischen Nationallebens mit einer merkwürdigen Leichtigkeit und Sicherheit ihren Ausdruck fand. Als einer der trefflichsten Meister dieser Epoche ist noch Leopold Robert zu nennen, der sich in seinen Schilderungen des italienischen Volkslebens zur Höhe historischer Auffassung aufschwingt. Gegenwärtig ist unter dem Einfluß der Sitten und der realistischen Anschauung, eine arge Zersplitterung der Schulen und Gattungen eingetreten; zumeist ist die Malerei auf das Handwerk, auf äußere Wirkung bedacht und kaum noch auf den Ausdruck inneren Lebens. Zu den wenigen Künstlern, welche sich über dieses Niveau erheben, gehören die Genremaler E. Meissonier und J. Breton. Auf dem Gebieten des Thierstücks und der Landschaft sind die Namen: Troyon, Brascassat, Rosa Bonheur, Th. Rousseau, Paul Flandrin, Corot, Daubigny von gutem Klang. — An dieser Stelle möge auch der beiden trefflichen Künstler gedacht sein, welche die Schweiz auf den letztgenannten Darstellungsgebieten besitzt: A. Calame und R. Koller. — Die belgische Kunst kehrte in unserer Zeit unter Wappers, de Keyser u. s. w. zu ihren heimischen Kunsttraditionen zurück und von geschichtlicher Bedeutung wurden so ihre Genrebilder und realistischen Geschichtsdarstellungen. Letztere vertritt mit dem meisten Erfolg Gallait. Neben ihm glänzt Leys, dessen Darstellungsweise eine Fortsetzung der flandrischen Schule des 15. und 16. Jahrhunderts ist. — Ein buntes Experimentiren zeigt dagegen die Malerei Englands. Die historische Kunst ist von ihr nie gepflegt worden, mehr das Genre, die Landschaft, das Porträt und das Thierstück, Gebiete auf denen sich das eigensinnige englische Naturell in einer endlosen Zahl von Kunstweisen und Manieren ergeht. Eine enthusiastische Pflege findet die Aquarellmalerei, deren Leistungsfähigkeit zu hoher Vollendung gesteigert worden ist. Die populärsten Künstler Englands, deren Namen häufig auch auf dem Continent genannt werden, sind der Darsteller des englischen Volkslebens David Wilkie und der treffliche Thiermaler Edwin Landseer. — In Italien endlich, wie auch in Spanien, steht die gegenwärtige Kunst in keinem Verhältniß zu ihrer glanzvollen Vergangenheit.

Druck von C. Grumbach in Leipzig.

Inhaltsverzeichniß.